



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Doctorado en Patrimonio

Tesis Doctoral

La representación social del patrimonio artístico en el público joven cubano de las exposiciones temporales del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Propuesta de un Plan de acciones

The social representation of the artistic heritage in the young Cuban public of the temporary exhibitions of the National Museum of Fine Arts of Cuba.
Proposal of an Action Plan

Doctoranda: Natalie Paz Vargas

Director: Prof. Dr. Fernando Moreno Cuadro

10 de octubre del 2020

TITULO: *La representación social del patrimonio artístico en el público joven cubano de las exposiciones temporales del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Propuesta de un Plan de acciones*

AUTOR: *Natalie Paz Vargas*

© Edita: UCOPress. 2021
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

<https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/>
ucopress@uco.es

Agradecimientos

Una investigación, aunque parezca solitaria en su escritura, no puede ser posible sin la colaboración de otras personas implicadas. Por ello, quiero agradecer en este momento de manera especial a mi tutor y director, Dr. Fernando Moreno Cuadro, por su confianza, el tiempo dedicado y la profesionalidad con que me condujo en esta tesis hasta alcanzar los objetivos propuestos.

Agradezco también a mis compañeros de trabajo de la Facultad de Artes de la Conservación del Patrimonio Cultural, en especial a la decana Silvia Ramírez Paseiro, por el apoyo y la confianza que siempre me deparó, al Dr. Daniel Torres Etayo y a la Lic. Adis Castellano por la ayuda tecnológica. Mis agradecimientos también para mis colegas del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, en especial a su director Jorge Fernández, por autorizar y facilitar el estudio en la entidad y a los especialistas del Departamento de Comunicación del Museo, especialmente a Niurka Díaz y Henry Vidal por la información brindada y a las trabajadoras de la entidad Maritza Benítez y Raysa Fernández por ayudar en el cómputo del público.

Debo agradecer a mis padres, Mercedes Vargas y Antonio Paz y a mi segundo padre, Arlis Área Méndez, por siempre estar a mi lado animándome en este largo camino de la investigación y siendo mi sustento emocional y a mi esposo Rolando Baza por su paciencia y apoyo incondicional.

Han sido vitales también en este recorrido de investigación mis amigos, Migdalia Tamayo, quien de profesora y guía profesional en mi carrera pasó a ser amiga que en todo momento me motivó para continuar investigando y Marcos Tamames, quien



además de ser un ejemplo en lo profesional es un amigo que creyó siempre en esta investigación.

A los que no he mencionado aquí, pero saben me brindaron apoyo tanto profesional como emocional, a todos, muchas gracias.



Dedicatoria

A mis padres,

María Mercedes Vargas y Miguel Antonio Paz



Síntesis

La presente investigación es un acercamiento al patrimonio artístico cubano desde la interacción simbólica del público con dicho patrimonio. El escenario de investigación lo constituyen las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Los estudios de público del MNBA no profundizan en su público joven, por lo cual la institución no lo conoce y no tiene información sobre las implicaciones sociales de las prácticas de los jóvenes respecto al patrimonio. Por ello nos planteamos tres objetivos: identificar el perfil del público joven que visita las exposiciones temporales, explicar las representaciones del patrimonio artístico en el público joven y proponer un plan de acciones que contribuya a mejorar la labor museológica de la entidad.

El estudio se fundamenta en la teoría de las Representaciones Sociales y es utilizado el método sociológico, por lo cual se aplicaron diferentes técnicas como la encuesta, el grupo de discusión y el test de frases incompletas. Los resultados arrojaron que el perfil del público joven se corresponde con el de joven de entre 23 y 30 años, relacionado con el campo artístico; y que las representaciones del patrimonio artístico en los jóvenes constituyen un corpus multidimensional en el que confluyen las valoraciones, significaciones, los usos y estereotipos del patrimonio artístico en ese sector social; que van conformando las prácticas, actitudes y discursos en relación con dicho patrimonio y las exposiciones temporales, siendo diferentes en los distintos grupos de jóvenes estudiados.



Summary

This research is an approach to Cuban artistic heritage from the symbolic interaction of the public with said heritage. The research scenario is constituted by the temporary exhibitions of the Cuban Art Building of the National Museum of Fine Arts (MNBA). The MNBA's public studies do not delve into its young audience, so the institution does not know it and does not have information on the social implications of young people's practices regarding heritage. For this reason, we set three objectives: to identify the profile of the young public that visits the temporary exhibitions, to explain the representations of artistic heritage in the young public and to propose an action plan that contributes to improving the museum's work of the entity.

The study is based on the theory of Social Representations and the sociological method is used, for which different techniques were applied such as the survey, the discussion group and the incomplete sentences test. The results showed that the profile of the young public corresponds to that of young people between 23 and 30 years old, related to the artistic field; and that the representations of artistic heritage in young people constitute a multidimensional corpus in which the valuations, meanings, uses and stereotypes of artistic heritage in this social sector converge; that are shaping the practices, attitudes and discourses in relation to said heritage and the temporary exhibitions, being different in the different groups of young people studied.





Ilustración 1. Edificio de Arte Universal. Foto: CubaConecta.



Ilustración 2. Edificio de Arte Cubano. Foto: CubaConecta.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	15
1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN	24
1.2. OBJETIVOS	33
1.3. METODOLOGÍA Y MÉTODO DE TRABAJO	34
1.3.1. <i>Procedimientos metodológicos.</i>	39
1.3.2. <i>La muestra.</i>	51
EL PATRIMONIO ARTÍSTICO Y EL PÚBLICO DE MUSEOS: PERTINENCIA DE LA MUSEOLOGÍA CRÍTICA PARA SU ESTUDIO	59
2.1. EL PATRIMONIO ARTÍSTICO Y SU PÚBLICO: EVOLUCIÓN CONCEPTUAL E INSERCIÓN EN EL ÁMBITO MUSEOLÓGICO	62
2.1.1. <i>Apuntes necesarios sobre la exposición en museos: exposiciones temporales.</i>	79
2.1.2. <i>Contextualización de los estudios de público en museos, especificidades en museos de arte.</i>	86
2.1.3. <i>La museología: ¿por qué es acertado el estudio de público de un museo de arte desde la museología crítica?</i>	95
2.2. EL EDIFICIO DE ARTE CUBANO DEL MNBA Y SU LABOR MUSEOLÓGICA. ORGANIZACIÓN ESTRUCTURAL DE LA ENTIDAD	111
2.2.1 <i>Museo Nacional de Bellas Artes. Consideraciones sobre su organización.</i>	124
REPRESENTACIÓN SOCIAL DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO EN EL PÚBLICO JOVEN CUBANO DE LAS EXPOSICIONES TEMPORALES DEL EDIFICIO DE ARTE CUBANO DEL MNBA	143
3.1. PRESUPUESTOS TEÓRICOS DE LAS REPRESENTACIONES SOCIALES	144
3.1.1 <i>Pertinencia de la Teoría de la Representación Social para el estudio del Patrimonio.</i>	156
3.2. LAS EXPOSICIONES TEMPORALES Y SU PÚBLICO: REPRESENTACIONES DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO EN EL PÚBLICO JOVEN	165
3.2.1. <i>Perfil del público joven de las exposiciones temporales según las variables sociodemográficas analizadas.</i>	188
3.2.2. <i>Las representaciones del patrimonio artístico en el público joven de las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano.</i>	198
CONSIDERACIONES SOBRE LA GESTIÓN DE MUSEO. PROPUESTA DE UN PLAN DE ACCIONES AL EDIFICIO DE ARTE CUBANO DEL MNBA	325
4.1. ASPECTOS ESENCIALES SOBRE LA GESTIÓN DE MUSEOS	326
4.1.1. <i>Planificación de las actividades: Plan de acciones.</i>	334
4.2. PROPUESTA DEL PLAN DE ACCIONES AL EDIFICIO DE ARTE CUBANO DEL MNBA.....	340
CONCLUSIONES	361
5.1. PERFIL DEL PÚBLICO JOVEN CUBANO DE LAS EXPOSICIONES TEMPORALES DEL EDIFICIO DE ARTE CUBANO DEL MNBA	362
5.2. LAS REPRESENTACIONES SOCIALES DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO EN EL PÚBLICO JOVEN CUBANO DE LAS EXPOSICIONES TEMPORALES DEL EDIFICIO DE ARTE CUBANO DEL MNBA.....	363
5.3. PLAN DE ACCIONES	375
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	381
6.1. FUENTES	381
6.2. BIBLIOGRAFÍA.....	385



ANEXOS	411
ANEXO 1: ESTRATEGIA DE COMUNICACIÓN DEL MNBA	411
ANEXO 2: ENTREVISTA A LA DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO DE SERVICIOS EDUCACIONALES (DSE)	418
ANEXO 3: ENTREVISTA A LA DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO DE COLECCIONES Y CURADURÍA	420
ANEXO 4: ENTREVISTA A ARTISTA DE EXPOSICIÓN	424
ANEXO 5: LA ENCUESTA Y SU TABULACIÓN	428





Ilustración 3. Patio interior del Edificio de Arte Cubano. Foto: Online Tours



1

Introducción

La investigación que se presenta a continuación tiene su génesis en los años en que me integré al claustro docente del antiguo Centro de Estudio de Conservación, Restauración y Museología, en la actualidad Facultad de Artes de la Conservación del Patrimonio Cultural de la Universidad de las Artes de Cuba. El interés y encargo de la institución por conservar el patrimonio cultural en general y el artístico de manera específica, no tardó en contagiarme. Mis motivaciones, desde el perfil de la museología, se centraron en analizar el patrimonio cultural desde los procesos de construcción simbólica, más allá de las características materiales de los bienes que lo conforman; en un intento por llegar a las apropiaciones, significaciones y usos que los sujetos hacen del mismo.

La propia docencia y las relaciones profesionales me acercaron al Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) donde comienzo a interesarme por conocer el estado de las investigaciones y estudios que sobre el público ha realizado la entidad y desde qué perspectivas. El MNBA de Cuba está dividido en dos edificios, además del inmueble dedicado a las oficinas y la parte administrativa: el Edificio de Arte



Universal posee colecciones de artistas de reconocida importancia en gran parte del mundo y el Edificio de Arte Cubano en el cual centro mi estudio.

Una aproximación a la historia de más de un siglo de existencia del MNBA - fundado en 1913- permite apreciar las variaciones en su proyección museológica a través de los distintos períodos y sedes por las que ha transitado, manifiestas en todas las áreas y servicios de la entidad, desde las colecciones y su estudio, pasando por los modos de exposición, hasta su proyección educativa. Los cambios en la concepción museológica son más evidentes a partir del año 2001, luego de la reapertura del museo, tras una reparación capital.

Se escogió para el estudio el Edificio de Arte Cubano del MNBA por tratarse de la entidad que atesora una parte significativa del patrimonio cultural del país, traducida en la más importante colección de Arte cubano existente desde el siglo XVI hasta la actualidad, la cual forma parte del patrimonio artístico de Cuba, convirtiéndose así en un símbolo de identidad nacional. Esto lo hace un museo paradigmático dentro de los museos de arte en Cuba.

El Edificio de Arte Cubano del MNBA exhibe colecciones de arte nacional, a saber, pintura, escultura, dibujo y grabado. Está pensado en un discurso que integra cuatro períodos: Arte en la Colonia, Cambio de Siglo, Arte Moderno y Arte Contemporáneo. Posee dos salas y los espacios que forman parte del patio interior del inmueble destinados a exposiciones temporales, en los que se muestran colecciones del fondo del museo y obras de artistas cubanos con un recorrido importante dentro de las artes visuales.



Lo anterior hace palpable el **lugar que ocupa el patrimonio artístico** resguardado en el **Edificio de Arte Cubano del MNBA dentro de la cultura de la nación**, reflejado en el **imaginario colectivo y la representación que de él tienen los sujetos** -el sujeto visto como edificador de su historia y su patrimonio- que lo usan. Las **exposiciones permanentes del MNBA**, quizás por el tiempo prolongado de su exhibición, no son usualmente frecuentadas por el público nacional, el cual luego de visitar la entidad un par de veces puede no acudir más a ella salvo excepciones, que por algún motivo deba visitarla nuevamente a contemplar lo ya visto. **Esto hace que dichas exposiciones sean más visitadas por un público extranjero que no es objeto de la investigación.**

Esto indujo a seleccionar para el estudio las *exposiciones temporales que se realizan en el Edificio de Arte Cubano* pues son las que mueven mayor número de público cubano y, dentro de él, los *jóvenes* fueron el foco de atención, por dos motivos fundamentales, primero, la manera en que aprehenden los jóvenes cubanos el patrimonio artístico del Museo influye en su identidad cultural y en las formas de participar en él, sin embargo, no había sido lo suficientemente **abordada**. Así lo demostró la revisión de las investigaciones llevadas a cabo en la institución en años precedentes, como comentaremos más adelante.

Esta investigación parte de un problema práctico dentro de la entidad, pero remite a carencias en el ámbito teórico y **es lo que fundamenta el segundo motivo de la selección: el MNBA no conoce a su público joven, ni las implicaciones sociales de la interacción de los jóvenes con el patrimonio artístico**. Esto hace que **auge la preocupación en el Museo por la baja asistencia del público**



joven y que la política cultural sea proyectada desde la observación de los hechos sin argumentos sólidos demostrados por una investigación.

La propia diversidad del arte y su constante movimiento a través del tiempo -con todo lo que ello implica, variación de las formas artísticas en los diferentes períodos históricos, etc.- hace que el patrimonio artístico demande formas de comprensión particulares. Por ello, otro aspecto del trabajo profundiza en esta manifestación del patrimonio cultural.

Indagar en las implicaciones sociales de **cómo es representado el patrimonio artístico cubano** en un grupo determinado, en este caso los jóvenes, **es pertinente en tanto arroja luz sobre las construcciones que hacen estos de su historia, su cultura, del arte y el patrimonio dentro del contexto nacional, toda vez que las representaciones sociales cumplen, entre otras, la función de reforzar la cohesión e identidad social. Permite además profundizar en saberes y formas de estructurar discursos en torno a dicho patrimonio.**

En este intento por desentrañar la relación entre los procesos simbólicos y las prácticas de los jóvenes respecto al patrimonio artístico -artes plásticas o visuales- **la teoría de la representación social ofrece los argumentos teóricos-metodológicos necesarios para explicar tal relación.** Las fundamentaciones desde dicha teoría vienen a subrayar la importancia del sentido interpretativo en estudios referidos al patrimonio cultural, pues al aproximarse a las significaciones y simbolismos que ocurren en los individuos es posible comprender usos y construcciones que hacen las personas del patrimonio. **Para demostrar la utilidad de esta teoría en los estudios patrimoniales se dedica un capítulo en este trabajo.**



El hecho de que el patrimonio artístico al que nos referimos esté resguardado en el museo, remite ineludiblemente al campo de la museología, área del conocimiento que, a partir de la segunda mitad del pasado siglo, con la evolución teórica de las ciencias sociales, vio ampliar su objeto de estudio y experimentó un viraje en su propia concepción al centrar su atención en las necesidades, preocupaciones y desarrollo de la sociedad. Así, los sujetos que se acercan al patrimonio atesorado en los museos pasaron a ocupar un lugar privilegiado. **Fueron los presupuestos teóricos de la museología crítica los más acordes para este estudio, los cuales se abordarán en un epígrafe del texto.**

La manera que generalmente utilizan los museos para conocer a su público, tanto los que lo visitan como aquellos que potencialmente pudieran hacerlo, es a través de los llamados estudios de público, porque:

El público de museo, que en determinadas fases de trabajo es todavía un ente genérico y poco definido, es, sin embargo, el principal agente motivador sobre el que gira el propio funcionamiento del museo o de una exposición (...) Hoy podemos decir que la investigación sobre los públicos es, cada vez más, una herramienta esencial para el control de la calidad de la actividad museística y para la búsqueda de soluciones y nuevas alternativas a las propuestas actuales.¹

En los estudios de público se aprecia una diversidad de temáticas, que va desde análisis sociodemográficos de los visitantes, la frecuentación a los museos, la imagen que de estos tiene el público, el impacto de una exposición determinada en los sujetos que la consumen, hasta el público que no visita el museo pero que potencialmente pudiera hacerlo, entre otras. **En este caso particular analizaremos**

¹ Ferran Urgell Plaza, Manual de estudios de público de museos, Ediciones Trea, España, 2014, p. 15.



el público que asiste al MNBA –público real- y no el que no asiste –público potencial-,² porque nos pareció coherente intentar conocer primero el público asistente –que no se conoce- especialmente los jóvenes, por las razones antes expuestas, para luego, en otro análisis, que supondrá una nueva investigación, centrar la atención en el público que no asiste al Museo.

En su mayoría, las temáticas de los estudios consultados están orientadas a mejorar el funcionamiento del museo para hacer sus servicios más eficaces desde la gestión. **Resultan menos frecuentes las investigaciones sobre estudios de público de museos que profundicen en aspectos subjetivos desde variables interpretativas, como pueden ser las representaciones sociales.**

Una aproximación a la literatura relacionada con los estudios de público evidenció gran dispersión en cuanto a formas de abordaje y objeto de estudio. La investigadora Ana María Cousillas³ en un intento por agrupar estos estudios señala **dos tipos: los estudios de público de museos que tributan al campo de la gestión cultural,** donde tienen un peso importante las variables sociodemográficas, que son mayoría, y **las investigaciones enfocadas en desentrañar la función de los museos en la construcción de las representaciones sociales del mundo contemporáneo,** las cuales proliferan en menor medida. Ambos grupos de investigaciones tributan a un fin común y es contribuir al perfeccionamiento de la política cultural del museo.

² Elena Tiburcio Sánchez, El museo y sus públicos. Estudio de los visitantes reales y potenciales de los museos en la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia: análisis previo a los estudios de público de los museos de Marrakech, tesis doctoral, Universidad de Murcia, España, 2015. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/48390/1/Tesis%20Doctoral%20Elena%20Tiburcio%20S%C3%A1nchez.pdf> (consultado 4 febrero 2017)

³ Ana María Cousillas, *Los Estudios de Visitantes a Museos. Fundamentos generales y principales tendencias*, Mexico, n/f, <https://www.equiponaya.com.ar/articulos/museologia02.htm> (consultado el 6 marzo 2016)



Justamente en el segundo grupo de investigaciones mencionado se inserta el presente análisis que, luego de explorar la situación actual de los estudios de público de museos en países europeos y latinoamericanos, **vislumbra una brecha teórica en la que no se ha profundizado** –aunque existen investigaciones aisladas, que analizaremos más adelante- **desde el ámbito académico y que podría ser escenario propicio para arrojar luz a la añeja relación patrimonio-museo-público**. Se trata precisamente de **explicar dicha relación desde la teoría de las representaciones sociales**, proveniente de la psicosociología.

En el caso de Cuba, los estudios relacionados con el museo y el patrimonio resguardado en él son frecuentes y cuentan ya con una larga tradición. La dispersa bibliografía reveló que las temáticas más recurrentes están en función de la historia de los museos, el estudio de colecciones, la labor educativa, los sistemas de documentación y la gestión ambiental.⁴ Sin embargo, no abundan estudios dirigidos al público y los existentes, en su mayoría, se orientan más a cuestiones que tributan a la gestión de estas instituciones desde un accionar práctico y empírico, dejando descubierta la arista de los procesos de interpretación del patrimonio que se generan en el interior del recinto expositivo por parte del público.

⁴ Urbano Martínez Carmenate, *Museo de Matanzas: una batalla de más de un siglo*, Ediciones Vigía, Matanzas, 2009.

Urbano Martínez Carmenate, *El coleccionismo en Matanzas. Del gabinete privado al museo público*, Ediciones Matanzas, Cuba 2012.

David Gómez Iglesias y Marlene González Pupo, *Holguín. Coleccionismos y museos*, Editorial La Mezquita, Holguín, Cuba, 2011.

Yanet Monteagudo Bermúdez, *La historia local: un acercamiento desde el Museo a las instituciones escolares*, tesis de máster inédita, Universidad Marta Abreu de las Villas, Cuba 2011.

Tania Arahi Vigo Arbolay, *Propuesta de acciones socioculturales para una gestión ambiental en el Museo Histórico Naval de Cienfuegos*, tesis de grado inédita, Universidad de Cienfuegos, Cuba, 2014.



Este escenario, con implicaciones práctica y conceptual, impone retos al investigador, pues solo una estructura teórica con cimientos firmes podrá amparar un estudio de público en museos que garantice perfilar acciones de su política cultural.

Por ello, el presente estudio se planteó como un **aporte** significativo en el orden **teórico**, el **análisis de la relación del patrimonio artístico y el público joven** fundamentado **desde la teoría de la representación social** en el **espacio museológico**, lo que **permite enriquecer los estudios de la museología crítica** no solo desde variables sociodemográficas, como la mayoría de los llevados a cabo hasta el momento, sino **mediante la perspectiva de los significados**; lo cual **constituye una concepción teórica para enfocar la responsabilidad social del museo** de contribuir al desarrollo de la calidad de vida de las personas.

La **significación práctica** de la investigación **se expresa en el aporte** de la **identificación del perfil de público joven** que visita el Edificio de Arte Cubano, al tiempo que una **explicación de las representaciones sociales del patrimonio artístico en el público joven**, que facilitó conocer **las construcciones simbólicas y prácticas respecto al patrimonio en este grupo etario que visita el museo**; lo cual **permitió proponer un plan de acciones**, estos resultados **contribuyen a perfeccionar la proyección museológica de la entidad**, permitiendo profundizar en la articulación entre política cultural y destinatarios.

El trabajo se ha organizado en **siete capítulos**. **El primero presenta la investigación y explica el proceder metodológico**, lo conforman tres epígrafes: el **Estado de la cuestión**, los **Objetivos** y la **Metodología**. En el **primero** se aborda la situación de los estudios de públicos a nivel internacional y se especifica en el contexto cubano y en el MNBA de manera puntal, se menciona los principales autores,



instituciones e investigaciones dedicadas a dichos estudios y se muestra la importancia y necesidad de profundizar en los públicos de museos de manera general y en los del MNBA particularmente. En el **segundo** son expuestos los tres objetivos que persigue la investigación, no sin antes presentar las interrogantes que motivan dichos objetivos. Y en el **tercer epígrafe**, que tiene a su vez tres subepígrafes, se explica detalladamente el proceder metodológico seguido en el proceso investigador. También quedan definidas las muestras utilizadas en el trabajo de campo.

El capítulo número dos es teórico y lo conforman dos epígrafes con sus respectivos subepígrafes. En el **primero** se accede a una sistematización teórica de la relación arte-sujetos, que permite ubicar la noción de patrimonio artístico en el contexto museológico; se aborda conceptualmente la exposición en museos, especificando en las exposiciones temporales; se analiza la realidad de los estudios de público en museos, principalmente en los de arte; y se exponen los fundamentos que sostienen la corriente contemporánea de la museología crítica, haciendo un examen de la realidad de las investigaciones en los museos cubanos. Y el **segundo** epígrafe, especifica la labor museológica del MNBA y su organización estructural.

El capítulo tres responde a los objetivos uno y dos de la investigación y consta de dos grandes epígrafes con sus respectivos subepígrafes. En el **primero** se explican los presupuestos teóricos de las representaciones sociales y la pertinencia de la teoría en estudios sobre el patrimonio artístico, a través de ejemplos concretos. Y el **segundo** es crucial, pues muestra los resultados de los análisis de los instrumentos metodológicos utilizados con los cuales se determina el perfil de público joven y las representaciones del patrimonio artístico.



El capítulo cuatro se corresponde con el objetivo número tres de la tesis y consta de dos epígrafes. En el **primero** de ellos se puntualizan algunas consideraciones sobre la gestión de museo, necesarias para fundamentar el plan de acciones que se propone en el **segundo** epígrafe.

Y el capítulo cinco se dedica a las conclusiones del trabajo. Se explica el cumplimiento de los tres objetivos propuestos, a través de **tres epígrafes** que se corresponden con dichos objetivos. Así, se expone el perfil de público joven de las exposiciones temporales, se explicitan las representaciones sociales del patrimonio artístico en los jóvenes cubanos y se hace un resumen del plan de acciones propuesto.

El capítulo seis se dedica a las fuentes consultadas y expone la bibliografía de la tesis. Finalmente, se accede a lo que hemos llamado **capítulo siete** que se refiere a los **anexos**, los cuales sirven de apoyo a algunas informaciones expuestas en el cuerpo del trabajo.

1.1. Estado de la cuestión

El maridaje entre la institución museo y el patrimonio que resguarda con sus visitantes ha sido tratado por investigadores sociales durante un período que abarca ya más de un siglo. Aunque se ha abordado desde diversas perspectivas dentro de las ciencias sociales, no agota sus posibilidades de estudio, que en las condiciones de la sociedad moderna actual demanda formas de exploración diferentes.

En lo sucesivo se actualiza -en breve síntesis- la situación de los estudios de público en museos a nivel internacional, destacando los principales escenarios de estudio. Además, se menciona la situación investigadora del campo en el contexto cubano, por último, quedan expuestos antecedentes de investigaciones realizadas en



el Edificio de Arte Cubano del MNBA de Cuba, donde se llevó a cabo el presente estudio.

La bibliografía consultada permitió advertir tres escenarios fundamentales –no son los únicos- en los que han tenido lugar las investigaciones sobre el público de museos: el *norteamericano*, donde se sitúan los primeros estudios, que los especialistas en el tema han concordado en llamar ‘de rigor científico’ -pues existen evidencias de acercamientos anteriores-⁵, el *europeo* –se incluye Reino Unido- donde también se desarrollan, aunque con sus matices, siguiendo la herencia norteamericana, y el contexto *latinoamericano* que, reconociendo las aportaciones teóricas de los escenarios anteriores, se enfoca en otras aristas del objeto de estudio.

Entre los autores más citados por su agudeza analítica dentro del campo, se encontró la investigadora española Eloisa Pérez Santos, citada en el párrafo anterior, quien en su tesis doctoral hace una síntesis de los estudios por ella consultados hasta esa fecha y advierte cuatro momentos en su desarrollo: inicios (1920-1950), desarrollo (1950-1970), consolidación (1970- hasta los años 90) y actualidad. En el año 2008 la misma autora, actualiza la sistematización anterior y menciona investigaciones de la primera década del 2000.⁶

Resultó relevante, además, la revisión bibliográfica de los estudios de público en España desde 1980-2005 realizada por Reinaldo Alarcón,⁷ quien en su artículo

⁵ Eloísa Pérez Santos, *La Evaluación psicológica en los Museos y Exposiciones: Fundamentación teórica y utilidad de los estudios de visitantes*, tesis en opción al grado de doctor, Universidad Complutense de Madrid, 1998, p. 10 <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis/19972000/S/4/S4017901.pdf> (consultado el 5 de enero del 2016)

⁶ Eloísa Pérez Santos, El estado de la cuestión de los estudios de público en España, *mus-A la Revista de los Museos de Andalucía*, año VI nº 10, octubre, 2008, p. 20-30

⁷ Reinaldo Alarcón, Sociología y estudios de público en los museos españoles, *Museo: Revista de la Asociación de Museólogos de España*, Nº. 12, 2007. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2505978> (consultado 5 de enero 2016)



Sociología y estudios de público en los museos españoles expone los principales resultados.

En el año 2016, la publicación proveniente de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía de México, *Estudios sobre públicos y museos. Públicos y museos: ¿Qué hemos aprendido?* Volumen I, coordinada por Leticia Pérez Castellanos,⁸ recoge varios artículos donde se hace síntesis de la evolución y desarrollo de esta área de estudio. Y al año siguiente se publica el Volumen II *Estudios sobre públicos y museos. Apuntes para pasar de la teoría a la práctica*.⁹

Destacan también las distintas instituciones encargadas de procesar información sobre los públicos de museos, entre las más relevantes, surgidas desde las dos últimas décadas del siglo pasado hasta la actualidad: la Visitor Studies Association (VSA) y el Comité de Investigación y Evaluación de Visitantes, surgidas en el año 1988 en Estados Unidos. En Francia se crearon a partir de 1990 el Museostat -realiza estimaciones de las fluctuaciones de visitantes en el conjunto de los museos públicos- y el Observatorio Permanente de Visitantes (OPP), ambos constituyen herramientas de análisis que permiten a los museos franceses la elaboración de políticas de desarrollo de los visitantes.¹⁰

⁸ Leticia Pérez Castellanos, (coord.), Estudios sobre públicos y museos. Públicos y museos: ¿Qué hemos aprendido? Volumen I, 2016, <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:fb51bccf-6592-49c8-8d0d-0b476f30d1e5/publicos-y-museosi-leticia-perez.pdf> (consultada 18 marzo de 2017)

⁹ Leticia Pérez Castellanos, (coord.), Estudios sobre públicos y museos. Apuntes para pasar de la teoría a la práctica. Volumen II, 2017, <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:5e431291-e1b9-402d-9d8f-0d64ad494e91/publicos-y-museosii-leticia-perez.pdf> (consultada 5 enero de 2018)

¹⁰ Bernardette Goldstein, Estudios sobre los visitantes en los museos de Francia: una nueva estrategia de los establecimientos culturales, *mus-A la Revista de los Museos de Andalucía*, año VI nº 10, octubre, 2008, p. 38-42



Luego, en el año 2007 surge el Laboratorio Permanente de Público de Museos de España (LPPM), el cual marcó un giro importante en las investigaciones del público de museos en el país. El LPPM cuenta con dos publicaciones de reconocida importancia: *Conociendo a nuestros visitantes*,¹¹ resultado de las pesquisas del período 2008-2009, cuya metodología sirvió de referente a investigaciones subsiguientes y sus conclusiones fueron corroboradas en estudios dirigidos desde otros espacios,¹² y *Conociendo a todos los públicos. ¿Qué imágenes se asocian a los museos?*,¹³ del 2011.

En la región latinoamericana es meritorio destacar el trabajo del Observatorio Iberoamericano de Museos (OIM), el cual se inserta en el Programa Iberoamericanos,¹⁴ este último creado en el año 2008. El OIM realizó en el año 2014 una exploración de corte cuantitativo sobre la situación de los estudios de público en los museos de algunos países miembros, cuyos resultados fueron publicados bajo el título *Estudios de público de museos en Iberoamérica*.

¹¹ Laboratorio Permanente de Público de Museos (LPPM) de España, *Conociendo a nuestros visitantes*, 2009, <https://es.slideshare.net/pcantero/conociendo-a-nuestros-visitantes-estudio-de-pblico-en-museos> (consultado el 8 de enero 2016)

¹² Sergio Viñuela Borraz, *Conocer, Comprender, Mejorar. Estudio de público en el Museo de León*, tesis de máster, Universidad de Murcia, 2011, <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/30087/1/VI%C3%91UELA%2C%20S.%20Conocer%2C%20Comprender%2C%20Mejorar.%20Estudio%20de%20p%C3%BAblico%20en%20el%20Museo%20de%20Le%C3%B3n.pdf>

Elena Tiburcio Sánchez, *El Museo y sus Públicos. Estudio de los Visitantes Reales y Potenciales de los Museos en la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Análisis Previo a los Estudios de Público de los Museos de Marrakech*, tesis de doctorado, Universidad de Murcia, 2015. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/48390/1/Tesis%20Doctoral%20Elena%20Tiburcio%20S%C3%A1nchez.pdf>

¹³ Laboratorio Permanente de Público de Museos (LPPM) de España, *Conociendo a todos los públicos. ¿Qué imágenes se asocian a los museos?*, 2011, <http://www.gestorcultural.org/images/noticies/noticia227172512.pdf> (consultado el 8 de enero 2016)

¹⁴ Integra a países iberoamericanos para promover políticas públicas relacionadas con los museos y la museología; el país responsable es España a través del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Una mirada atenta hacia los estudios de público de museos, indica la heterogeneidad de planteamientos teóricos y metodológicos con los que se han abordado. Es evidente en Estados Unidos y Europa, principalmente en España, el predominio de investigaciones con una fuerte marca de teorías procedentes de la psicología y la educación respectivamente. Siendo menos recurrida la sociología u otros campos, planteamiento coincidente con el de Reinaldo Alarcón, quien al mencionar algunas investigaciones desde la perspectiva sociológica sentencia: 'Estos pocos estudios realizados por sociólogos no proporcionan una línea de investigación sólida. (...)'.¹⁵

En el área latinoamericana, la producción científica privilegia teorías y conceptos provenientes de campos como la antropología, la sociología y la semiótica, más afín con los razonamientos procedentes de Francia, fundamentalmente. Los países de más tradición en el tema son México¹⁶ y Argentina,¹⁷ aunque también se suman otros

¹⁵ Alarcón, po.cit., pp. 233-246

¹⁶ Luz Maceira Ochoa, Género y consumo cultural en museos: análisis y perspectivas, *La ventana: Revista de estudios de género*, vol. 3 no.27, Guadalajara, 2008. https://www.researchgate.net/publication/262594022_Genero_y_consumo_cultural_en_museos_analisis_y_perspectivas (consultado el 5 de enero del 2016)

Luz Maceira Ochoa, Dimensiones simbólico-rituales de los museos-lugares de la memoria, *Alteridades*, vol.19 no.37 México, 2009, pp. 69-85, https://www.academia.edu/3321208/Dimensiones_simb%C3%B3lico-rituales_de_los_museos-lugares_de_la_memoria (consultado el 5 de enero 2016)

Ana Rosas Mantecón, Barreras entre los museos y sus públicos en la Ciudad de México, *Culturales* vol. III, núm. 5, enero-junio de 2007, p. 79-104. <https://www.redalyc.org/pdf/694/69430504.pdf> (consultado el 5 de enero 2016)

¹⁷ Mirta Bialogorski y Ana M. Cousillas, Gestión cultural y estudios de público en el museo Hernández de la ciudad de Buenos Aires, *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 12, 2000, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/article/view/4689/4186> (consultado el 23 de enero 2017)

Mirta Bialogorski y Ana M. Cousillas, Una propuesta de evaluación innovadora en los estudios de visitante de un museo de Buenos Aires, *mus-A la Revista de los Museos de Andalucía*, año VI nº 10, octubre, 2008, p. 98-101.

Carla Altamirano, Carolina Crespo, Erica Lander y Natalia Zunino, *Modalidades de Apropiación del Patrimonio: El Museo y su público*, <https://www.equiponaya.com.ar/articulos/museologia03.htm> (consultado 14 de febrero 2017)

María Florencia Puebla Antequera, Los estudios de público como herramientas para analizar la relación entre sociedad y patrimonio: el caso del Museo [arqueológico] del Área Fundacional de Mendoza, Argentina, *Intervención* vol.4 no.8, México, 2013, p. 13-23. https://www.academia.edu/3651710/Los_estudios_de_p%C3%BAblico_como_herramienta_para_analizar_la_r



dentro del área.¹⁸ En el primero, las investigaciones sobre los sujetos receptores o consumidores se asocian, en la mayoría de los casos, al campo del consumo cultural, ampliamente desarrollado por Néstor García Canclini; los análisis argentinos se remiten a los fundamentos antropológicos principalmente.

En el caso cubano, un análisis minucioso de la producción científica que sobre los museos se realiza en la isla, tanto desde las universidades como desde los propios museos, permitió aseverar que los estudios de público en estas instituciones son escasos. Las acciones en este sentido se reducen a la aplicación de encuestas para conocer la cantidad de visitantes y si gustó o no una determinada exposición u otro servicio. Pero no constituyen investigaciones profundas amparadas por un aparato teórico que logre explicar construcciones y comportamientos de las personas respecto a la institución y su patrimonio.

Entre las investigaciones de mayor rigor científico que constituyeron antecedentes de este estudio, se pueden mencionar dos tesis de doctorado,

[elaci%C3%B3n sociedad y museos. El caso del Museo Arqueol%C3%B3gico del %C3%A1rea fundacional de Mendoza Argentina](#) (consultado el 3 de marzo del 2017)

Mirta Bialogorski y María Marta Reca, (comp), *Museos y visitantes: ensayos sobre estudios de público en Argentina*, Consejo Internacional de Museos (ICOM), Argentina, 2017
https://www.academia.edu/34211978/Elogio_de_los_visitantes (consultado 5 enero 2018)

Patricia Rey, María Florencia Court y Silvina Basile, La experiencia de los visitantes en el Museo Interactivo Hangares, 1º Congreso Latinoamericano y II Congreso Nacional de Museos universitarios, <https://docplayer.es/135950413-La-experiencia-de-los-visitantes-en-el-museo-interactivo-hangares.html> (consultado el 9 de julio del 2019)

¹⁸ María Marta Reca, Estudio de público de museos: el aporte teórico-metodológico de la semiótica, *Revista del Museo de Arqueología y Etnografía, São Paulo*, n. 21, Brasil, 2011 p. 369-381

Sandra E. Murriello, *El lugar del público en los museos: una experiencia brasilera*, Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo-(LABJOR)- Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), <https://studylib.es/doc/244523/estudios-de-p%C3%BAblico-en-el-museo-exploratorio-de-ciencias-...> (consultado el 8 de marzo 2016)

Ana María Rocha Pardo y Natalia Roldán Rueda, *Los museos y el arte de la seducción. Un recorrido para enamorarse de la cultura*, la tesis de grado, Pontifica Universidad Javeriana, Bogotá, D.C 2008
<https://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/comunicacion/tesis36.pdf> (consultado 12 enero 2017)

Keilyn Rodríguez Sánchez, Estudios de visitantes a museos, *Revista Electrónica "Actualidades Investigativas en Educación"*, vol. 11, núm. 2, Universidad de Costa Rica San Pedro de Montes de Oca, 2011, p. 1-37, <http://www.redalyc.org/pdf/447/44720020009.pdf> (consultado 10 enero 2016)



Significados atribuidos e intereses institucionales en el consumo de servicios culturales en los museos, del investigador Máximo Ricardo Gómez Castells,¹⁹ realizada en el Museo Provincial de Granma; la tesis desde un enfoque hermenéutico permite conocer los efectos en el público de los servicios que ofrecen los museos de la provincia.

La otra tesis doctoral, *Museo y Público. El caso del museo Chorro de Maíta*, de Juan Carlos Osorio Remedios,²⁰ realizada en la provincia de Holguín, aunque no analiza variables interpretativas, como es el caso de la presente investigación, constituye un antecedente importante para los estudios de público en Cuba por la sistematización teórica que realiza. Especial atención merece la labor investigadora que lleva a cabo la profesora Ana María Peña Rangel²¹ desde la Universidad ‘Camilo Cienfuegos’, en la provincia de Matanzas; algunos de sus resultados se recogen en el artículo *Los Estudios de Público en los museos. Tendencias y áreas de estudio*.

Las investigaciones referidas al público en el Edificio de Arte Cubano del MNBA han sido promovidas desde diferentes disciplinas científicas. En el año 2009 –a ocho años de la reapertura del Museo- bajo el amparo teórico de las ciencias de la comunicación, tres estudiantes de la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana realizaron sus tesis de grado para obtener el título de Licenciado en Comunicación Social. Los tres trabajos fueron realizados desde distintas aristas de la disciplina Comunicación Organizacional.

¹⁹ Máximo Ricardo Gómez Castells, *Significados atribuidos e intereses institucionales en el consumo de servicios culturales en los museos*, tesis de doctorado inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2013.

²⁰ Juan Carlos Osorio Remedios, *Museo y Público. El caso del museo Chorro de Maíta*, tesis de doctorado inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2016.

²¹ Ana María Peña Rangel, *Los Estudios de Público en los museos. Tendencias y áreas de estudio*, Biblioteca del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, Cuba, s/f.



El primero, *Figuraciones y certezas. Aproximación a la Comunicación Externa y la Imagen Pública del Museo Nacional de Bellas Artes*, de la autora Ismary Robaina Pérez,²² explica la relación existente entre la comunicación externa del Museo y su imagen pública; para ello describe la imagen que del Museo tienen sus segmentos de públicos externos seleccionados. Entre las conclusiones más significativas a efectos de esta investigación, a las que arribó Robaina, está que no existe una evaluación sistemática de la Comunicación Externa cuyos resultados contribuyan a mejorar las posibles deficiencias encontradas y que los públicos investigados asumen el Museo como una de las instituciones más representativas de la cultura cubana, básicamente de la 'alta cultura'.

La segunda tesis, de Marieta Meijide,²³ *Diagnóstico de Comunicación Interna en el Museo Nacional de Bellas Artes*, se enfoca en un diagnóstico del estado de los procesos de Comunicación Interna del MNBA. Y la tercera tesis, de Yusneri Pérez Argüelles,²⁴ titulada *Más allá de las Artes Plásticas: Diagnóstico de Cultura Organizacional en el Museo Nacional de Bellas Artes*, aunque tiene puntos de contacto con la anterior, se plantea caracterizar la cultura organizacional del MNBA, mediante la descripción de sus componentes culturales: creencias, valores y comportamientos. Además, se definieron las principales vías de socialización de la cultura y se analizó el nivel de correspondencia entre la cultura organizativa constatada y la deseada por sus miembros. Ambos trabajos como se refieren a

²² Ismary Robaina Pérez, *Figuraciones y certezas. Aproximación a la Comunicación Externa y la Imagen Pública del Museo Nacional de Bellas Artes*, tesis de grado inédita, Universidad de La Habana, Cuba, 2009.

²³ Marieta Meijide, *Diagnóstico de Comunicación Interna en el Museo Nacional de Bellas Artes*, tesis de grado inédita, Universidad de La Habana, Cuba, 2009.

²⁴ Yusneri Pérez Argüelles, *Más allá de las Artes Plásticas: Diagnóstico de Cultura Organizacional en el Museo Nacional de Bellas Artes*, tesis de grado inédita, Universidad de La Habana, Cuba, 2009.



aspectos internos del Museo, aun cuando se reconocen sus aportes, se consideran poco relevantes a los efectos de la presente investigación.

Habría que añadir en este epígrafe la tesis *Museo Educador: una política de trabajo para el Departamento de Servicios Educativos del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba*, de Yamir Macías Aguiar,²⁵ quien por varios años fue la directora del mencionado Departamento. Se planteó el objetivo de demostrar la efectividad de las herramientas de la política 'Museo Educador' para la realización de un programa capaz de sistematizar las acciones didácticas no formales destinadas a los públicos, generadas por el Departamento de Servicios Educativos del MNBA.

En esta misma línea de investigación se desarrolló el estudio, resultado de la tesis en opción al título de Máster en Historia del Arte, de la especialista Oramis López Cedeño.²⁶ El tema abordado, *Museo Nacional de Bellas Artes, escenario propicio para el aprendizaje activo y la construcción de conocimiento*, tuvo el objetivo de dimensionar el trabajo educativo del Departamento de Servicios Educativos hacia la comunidad escolar, mediante el diseño de un proyecto metodológico didáctico e interactivo, sustentado en los presupuestos de la Museología Crítica y la Mediación Educativa Crítica, destinado a la formación de público. El trabajo de campo fue realizado en una escuela primaria cercana al Museo, previa justificación de la selección.

²⁵ Yamir Macías Aguiar, *Museo Educador: una política de trabajo para el Departamento de Servicios Educativos del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba*, tesis de máster inédita, Universidad de las Artes, Cuba, 2014.

²⁶ Oramis López Cedeño, *Sentir el arte. Experiencias de mediación*, tesis de máster inédita, Universidad de la Habana, Cuba 2016.



De estas dos últimas tesis, la primera, si bien resulta un aporte significativo a los efectos de mejorar las acciones educativas de la entidad y es referente para acercarse a una cronología de la labor educativa del Museo desde el año 1956, aún no desborda los límites educativos y queda fuera el público que tiene una aproximación a las exposiciones del museo desde otras instancias. Lo mismo sucede con la segunda, que responde al trabajo con los escolares y educandos.

1.2. Objetivos

En este contexto se encuadra la presente investigación, con el propósito de **incorporar al análisis de los estudios de público del MNBA una mirada novedosa desde una perspectiva no antes explorada en ese escenario**, basada en el análisis del patrimonio artístico desde los procesos de construcción simbólica, a saber, **la representación social del patrimonio artístico en el público joven cubano de las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano**.

La situación descrita evidencia vacíos, tanto de orden teórico como práctico en los que se pudiera profundizar, así surgieron los siguientes interrogantes: ¿cuáles son las especificidades del patrimonio artístico en el contexto museológico?, ¿por qué es acertado el estudio de público de un museo de arte desde la museología crítica?, ¿es pertinente la teoría de las representaciones sociales a los efectos de un estudio sobre patrimonio artístico?, ¿cuáles son las representaciones sociales del patrimonio artístico en el público joven de las exposiciones temporales del Edificio Arte cubano del MNBA?, ¿Qué acciones se pudieran implementar para perfeccionar la labor museológica dirigida a la relación del Museo con su público joven?



Para dar respuesta a estos interrogantes se plantearon tres objetivos que rigen el estudio.

1- Identificar el perfil del público joven cubano de las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano del MNBA, según las variables sociodemográficas: edad, nivel de escolaridad, profesión y ocupación; y su relación en cuanto al uso que hacen de las exposiciones, la valoración que tienen de las mismas, las significaciones simbólicas atribuidas y los estereotipos que reproducen.

2- Explicar las representaciones del patrimonio artístico en el público joven cubano de las exposiciones temporales del Edificio Arte Cubano del MNBA, teniendo en cuenta la interdependencia entre las variables sociodemográficas: edad, nivel de escolaridad, profesión y ocupación y las variables interpretativas: valoración, significación, usos y estereotipos.

3- Proponer un Plan de acciones que contribuya al desarrollo de la relación entre las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano y su público joven, que tenga como punto de partida las representaciones del patrimonio artístico en dicho público.

1.3. Metodología y método de trabajo

Si partimos de la idea de que la metodología es la filosofía, la concepción de la investigación misma que rige los paradigmas teóricos y el proceder para recaudar información y procesarla, es preciso declarar, más allá de posicionamientos cualitativos y/o cuantitativos –antagonismo ya superado por la valía demostrada de la articulación entre ambos enfoques según el objeto de estudio-, la postura desde la cual se erige el presente estudio y las consideraciones metodológicas seguidas para abordar el problema científico que permitieron alcanzar los objetivos propuestos.



La investigación está concebida bajo el amparo del *método sociológico*²⁷ tanto desde los criterios teóricos, como el trabajo de campo. Se trata de explicar un hecho social, la representación del patrimonio artístico en jóvenes, en una entidad determinada, el museo. La utilización del método facilitará a partir de la interpretación de la información y los datos comprender el fenómeno estudiado para llegar a proponer posibles soluciones a una problemática social, en este caso, institucional, a través de un plan de acciones.

El método, además, permitirá no plantearse a priori una hipótesis que suponga una posible respuesta al problema –común en estudios de corte positivista-, lo cual en una investigación de este tipo limita sus posibilidades de estudio, sino más bien buscará respuestas a una serie de interrogantes, planteados en el apartado de los objetivos, que permitirán ir construyendo el conocimiento. Acorde con los objetivos el método se orienta, fundamentalmente, a explicar, valorar, interpretar y argumentar los contenidos de las representaciones del patrimonio artístico, mediante las opiniones, significaciones y construcciones simbólicas de los jóvenes lo que nos permitirá estar en condiciones de aportar no solo una concepción teórica de trabajo museológico sino un conjunto de acciones viables a la institución que contribuyan a perfeccionar su labor.

El método sociológico utiliza a su vez otros como el *método histórico* que en el presente estudio será fundamental, ya que permitirá sistematizar la evolución en el tiempo de nociones y teorías utilizadas para fundamentar el estudio, a saber, algunas

²⁷ Emile Durkheim, *Las reglas del método sociológico*, Fondo de cultura Económica, México, 1997. Anthony Giddens, *Las nuevas reglas del método sociológico*, Amorrortu editores, <https://sociologiyacultura.files.wordpress.com/2014/02/giddens-anthony-las-nuevas-reglas-del-metodo-sociologico.pdf> (consultado el 3 marzo de 2017)



de las teorías surgidas y desarrolladas en el siglo XX que enfatizan en la relación del arte con los receptores o públicos y que dieron lugar a que se reconociera el carácter socialmente construido del patrimonio cultural y dentro de él el artístico.

Al ser el **patrimonio** que analizaremos **obras de arte** y estar expuestas al **contacto con el público**, consideramos necesario mencionar, sin profundizar en ellas, algunas de las principales teorías que **relacionan obra-público**, como es la teoría de la recepción y los pactos interdisciplinarios que se han producido al interior de las ciencias del arte, a lo cual se dedicará una parte del primer epígrafe del próximo capítulo.

Y al estar dicho patrimonio en un museo de arte será pertinente buscar conceptualizaciones y criterios metodológicos en el campo de la museología y dentro del campo, la corriente contemporánea *museología crítica* se erige idónea para abordar el estudio, no solo porque nació y se desarrolló en museos de arte, sino porque desde dicha corriente de pensamiento se analiza la exposición como constructora de conocimientos y productora de significados, el museo es visto como reforzador de identidad colectiva, pero sobre todo se pondera el juicio valorativo de los públicos.

La herramienta metodológica históricamente utilizada por el museo para conocer a su público es justamente los llamados *estudios de público*, un disperso campo que algunos investigadores han intentado organizar; es operativo el criterio que divide estos estudios en dos: los que se fundamentan en la gestión y los que se basan en las teorías que profundizan en las construcciones simbólicas, en este último grupo se inserta la presente investigación, como ya fue declarado.



Es importante matizar en este epígrafe dedicado a la metodología que, aunque **no es la gestión el criterio teórico que rige el estudio, se le dedicará un epígrafe donde se subrayarán algunas consideraciones conceptuales sobre la gestión de museos**, que son **necesarias en función de proponer un plan de acciones** luego de determinar las representaciones del patrimonio artístico en los jóvenes y sus opiniones respecto a la relación que sostiene el Museo Nacional de Bellas Artes con este sector social.

La concepción teórico-metodológica que regirá el estudio y que además es congruente con el método sociológico será la *teoría de las representaciones sociales*, procedente de la psicosociología, **a la que por su importancia se dedica un capítulo en este trabajo**. Según su enfoque metodológico las investigaciones que se adscriben a dicha teoría pueden ser de carácter *procesal* o **estructural**, la presente investigación se incluirá en este último bloque. Metodológicamente, las investigaciones que tienen un carácter estructural ponderan el análisis de los contenidos y la estructura de la representación; **los contenidos son analizados desde las informaciones, opiniones, imágenes, valoraciones, creencias, etc., que tienen los sujetos sobre el objeto representado, todos estos elementos estructuran el campo de la representación**. Jean-Claude Abrid es uno de los máximos representantes de este enfoque, como se argumenta más adelante.

Consecuente con el método sociológico, la concepción metodológica de la teoría de las representaciones sociales utiliza técnicas de tipo etnológico como la *observación participante*, de tipo sociológico como la *encuesta* y el *grupo de discusión* y de tipo psicosociológico como el *test de frases incompletas* y la *entrevista*, entre otras, pero solo las mencionadas serán las utilizadas en esta tesis.



A continuación, se representa el mapa conceptual-metodológico que regirá la investigación.

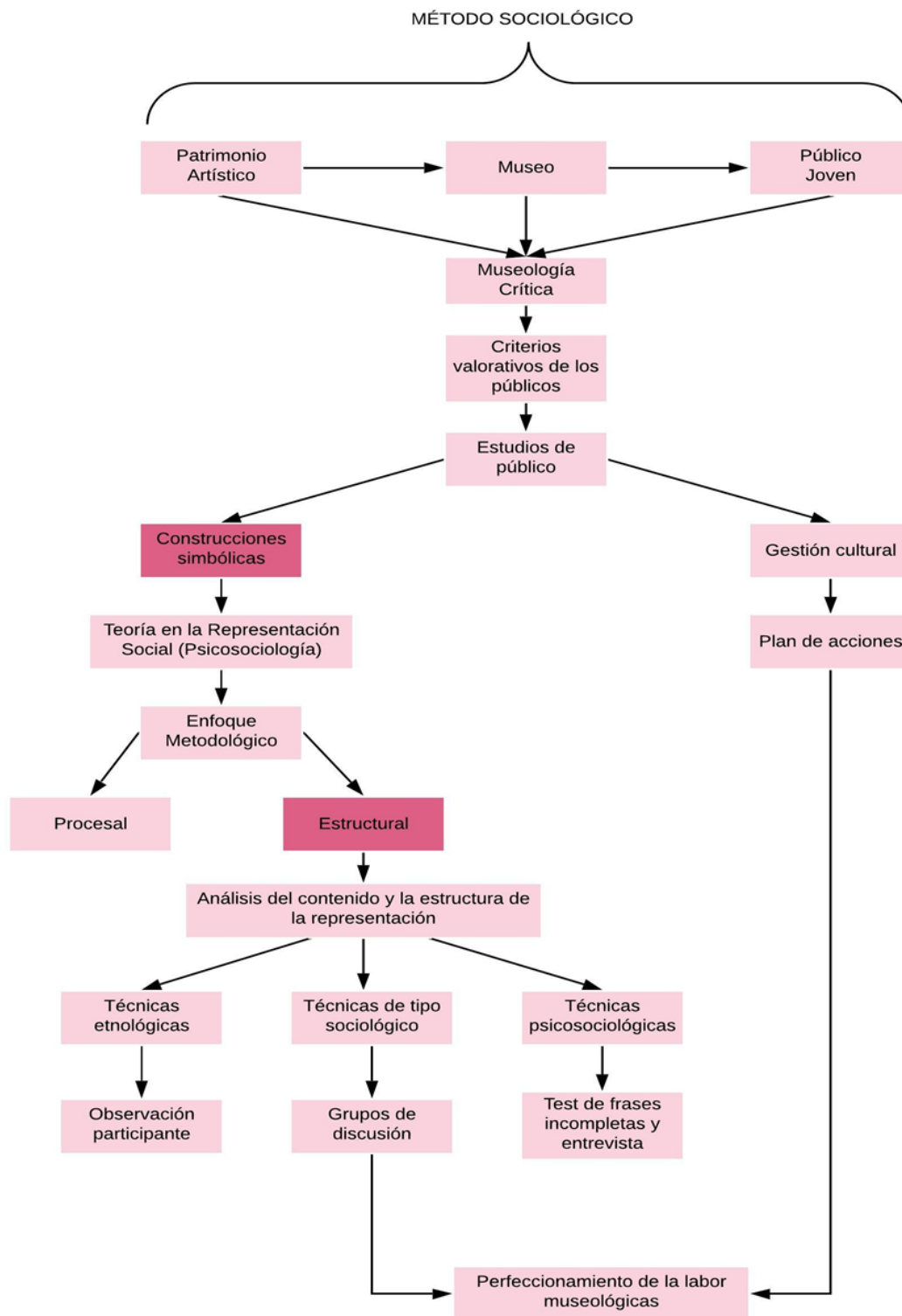


Figura 1. Mapa conceptual-metodológico. Elaboración propia.



1.3.1. Procedimientos metodológicos.

En la *observación participante*, el investigador es el principal instrumento de observación, es una técnica proveniente del campo de la antropología, pero muy extendida a otros campos de investigación.²⁸ Según su estructura, la observación que se utilizará en esta investigación será de tipo *estructurada* pues el problema de investigación está bien acotado lo que permite claridad sobre los aspectos a observar mediante una guía de observación, los objetivos de la observación y las maneras en que se plantean analizar. Con la observación participante se podrán describir los aspectos sociales de los espacios expositivos, las interacciones entre los jóvenes asistentes a estos espacios y el comportamiento de los jóvenes en cada una de las exposiciones, ayudará a estimar la cantidad de públicos asistentes y jóvenes específicamente, lo que permitirá escoger con mayor precisión los participantes en otros procedimientos de recogida de información como la encuesta.

La implementación del método *encuesta* con el *cuestionario* como técnica en el estudio será vital porque elaboraremos la encuesta con preguntas que nos permitirán **alcanzar los objetivos propuestos de la investigación y especialmente el primero de ellos que es identificar el perfil del público joven según las variables sociodemográficas: edad, nivel de escolaridad, profesión y ocupación.** Además de indagar en **variables interpretativas** a través de sus respectivos indicadores.

²⁸ Barbara B. Kawulich, La observación participante como método de recolección de datos, *Forum: Qualitative Social Research*, Volumen 6, No. 2, Art. 43 – Mayo 2005 Disponible en: <http://diverrisa.es/uploads/documentos/LA-OBSERVACION-PARTICIPANTE.pdf> (consultado el 5 de enero del 2016)



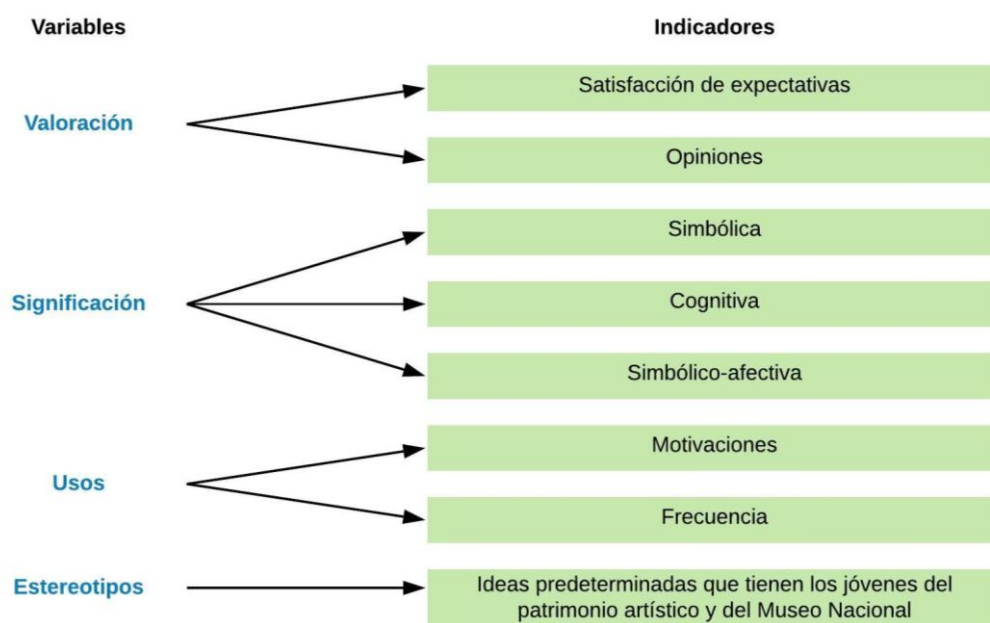


Figura 2. Variables e indicadores. Elaboración propia.

Se elaborará especialmente el *cuestionario* con un total de 9 preguntas para medir las variables antes mencionadas; el número de preguntas no será extenso pues se deberá tener en cuenta el escenario donde se aplicará: la inauguración de exposiciones y un exceso de preguntas podía agobiar a los entrevistados y esto influir en los resultados. El tema de la representación social será investigado en la encuesta a través de preguntas cerradas muy concretas e interrogantes abiertas que buscarán valoraciones y opiniones de los jóvenes, así como preguntas de asociación o evocación libre de frases o palabras.

La pregunta número 1 buscará conocer la procedencia de los jóvenes y las relaciones de distancia o proximidad con el objeto de representación, será una pregunta de *selección múltiple* de tipo *abanico de respuestas con un ítem abierto*,²⁹

²⁹ J. Casas Anguita, J.R. Repullo Labradora y J. Donado Campos, La encuesta como técnica de investigación. Elaboración de cuestionarios y tratamiento estadístico de los datos (I). *Aten Primaria*, vol. 31, no 8, 2003, pp.527-538, <http://www.unidadocentemfyclaspalmas.org.es/resources/9+Aten+Primaria+2003.+La+Encuesta+I.+Cuestionario+y+Estadística.pdf> (consultado el 6 de enero 2016)



pues se propondrá una serie de opciones de respuesta, pero se dejará abierta la posibilidad al encuestado de añadir opciones no contempladas. Las preguntas 2 y 3 responderán a la variable *usos*, la 2 se elaborará con el mismo formato de la anterior y la 3 aunque será una pregunta cerrada incluirá un inciso que permitirá a los encuestados ampliar la respuesta; las preguntas 4, 6 y 8 darán respuesta a la variable *valoración*, la 4 será una pregunta de *selección múltiple* de tipo *abanico de respuestas* pues el encuestado deberá marcar una de entre varias opciones de respuesta propuestas en el cuestionario, la 6 será una pregunta de *selección múltiple* de tipo *preguntas de estimación*, en este caso se ofrecerán como alternativas respuestas graduadas en intensidad –muy satisfecho, satisfecho, insatisfecho- sobre algunos ítems sobre los que se solicitará información y la pregunta 8 tendrá la misma estructura que la 1 y la 2.

Las preguntas 7 y 9 responderán a la variable *significación*, la 7 será una pregunta de asociación o evocación de frases o conceptos, la 9 será una pregunta abierta para que los jóvenes se expresen libremente sobre la pregunta en cuestión y la pregunta 5 responderá a la variable *estereotipos* y se elaborará de forma cerrada, aunque a esta variable de una forma implícita responderán también otras preguntas del cuestionario.

Las preguntas según la *naturaleza del contenido* buscarán cuestiones concretas que se moverán en derredor de las opiniones, juicios valorativos, significaciones y creencias que tienen los entrevistados sobre el Museo, las exposiciones y el patrimonio artístico. Se tendrá en cuenta además la *función de cada pregunta* para su ubicación en el cuestionario; las preguntas 1, 2 y 3 serán de *aflojamiento y acceso*, también llamadas de *introducción*, para establecer un clima de interés por parte de los



entrevistados y lograr una mejor disposición a contestar las preguntas. Las preguntas 4, 6 y 8 de *consistencia y control*, buscarán indagar sobre una misma cuestión las valoraciones de la experiencia de visitar exposiciones en el Museo y su función será comprobar la congruencia y veracidad de las respuestas de los entrevistados, por tal motivo los interrogantes tendrán el mismo significado, pero distinta redacción y se situarán espaciadas en el cuestionario. La pregunta 5 será una pregunta también de *consistencia* respondiendo a un objetivo muy concreto relacionado con una variable específica; y las preguntas 7 y 9 de *consistencia y control*, guardarán relación entre ellas y buscarán congruencia en las respuestas sobre una misma variable.

Proceso de tabulación

Para tabular los cuestionarios nos apoyaremos en el *método estadístico* que permitirá mediante el procedimiento de codificación e introducción de datos en un soporte informático como Excel generar la *matriz de datos* que luego será identificada por el software estadístico SPSS. En el proceso de codificación se asignarán diferentes códigos a las respuestas de las preguntas del cuestionario, de este modo se obtendrán los distintos valores de los ítems para construir la matriz de datos. Desde la elaboración del cuestionario se tendrán en cuenta los códigos que se asignarían a las respuestas, de ahí, que las preguntas se organizarán con los códigos a), b), c) y así en ese orden sucesivo.

La labor más difícil será determinar los códigos que permitan cerrar las preguntas abiertas. Se analizarán los contenidos de las respuestas para reflejarlos en un número reducido de conceptos y expresiones comunes, o sea, se clasificarán por afinidades, siempre cumpliendo con los principios de exhaustividad y exclusividad, esto será



preciso en las respuestas de las preguntas 7 y 9 y se agruparán en los conceptos que sean más recurrentes en los entrevistados.

Este proceso conllevará a la identificación de cada respuesta con un código que se recogerá en el *libro de claves*, que no es más que el documento donde se registran los códigos asignados a las respuestas y su función es servir de guía en el proceso de codificación. Al determinar los códigos se tendrá en cuenta que para las mismas configuraciones de respuestas sean códigos idénticos. Luego se les asignará un código alfanumérico a todas las respuestas recogidas en los cuestionarios teniendo en cuenta las instrucciones fijadas en el libro de claves. Con este proceso de codificación se logrará la homogeneidad en la identificación de los datos y se podrán clasificar las respuestas, lo que generará la matriz original de datos que finalmente será utilizada en el software estadístico mencionado.

Proceso de análisis de la información y los datos

El análisis de la información arrojada por la encuesta privilegiará un enfoque donde se interrelacionen los paradigmas metodológicos: cualitativo y cuantitativo. Si bien en un primer momento se realizará un análisis cuantitativo en el cual se cuantificarán los datos y en el que en algunas ocasiones las informaciones cualitativas se deberán transformar en unidades cuantitativas para su mejor tabulación; en un segundo momento prevalecerá el análisis cualitativo que buscará a través de la interpretación de datos explicar las representaciones del patrimonio artístico.

Los discursos de los jóvenes serán analizados en profundidad, siempre contrastando la información en correspondencia con las cuatro variables sociodemográficas y su relación con las cuatro variables interpretativas utilizadas



estratégicamente en el estudio para determinar los contenidos y estructuras de las representaciones del patrimonio. Además, se tendrán en cuenta para el análisis las diferencias y similitudes de las respuestas en relación con las distintas exposiciones.

La propia naturaleza de la concepción teórica-metodológica de la teoría las representaciones sociales, en la que se sostiene la investigación, demanda que se pondere el análisis cualitativo, pues es el que busca una visión holística y comprensiva del fenómeno de estudio, en este caso la representación del patrimonio.

Sin pretender hacer un listado de cuestiones positivas y negativas de la encuesta, labor realizada por distintos investigadores sociales, solo se mencionan aquí las más destacadas a nuestro modo de ver. Entre las ventajas más conocidas de la técnica del cuestionario está que efectivamente *llega a mayor cantidad de personas* y entre las críticas más severas que se le hace a la técnica está la desconfianza que pueden provocar las informaciones aportadas en ellas debido a la *imposibilidad de comprobar la verisimilitud de la información*, por ello en esta investigación **las otras técnicas aplicadas ayudarán a comprobar y profundizar las informaciones de la encuesta. Los análisis de los resultados de los procedimientos metodológicos, tanto de la encuesta como de las otras dos técnicas que se explican a continuación, son los que justamente permitirán alcanzar los objetivos dos y tres propuestos en la investigación, a saber, explicar la representación del patrimonio artístico en el público joven de las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano y en consecuencia proponer un plan de acciones.**

La técnica conocida como *grupo de discusión*, es una entrevista en forma de debate que diseña y dirige el investigador a los sujetos de investigación para recaudar información sobre el objeto de estudio. No solo se basa en las opiniones, actitudes y



valoraciones de las personas a través de sus discursos, sino que tiene en cuenta el lenguaje no verbal, como los gestos y los silencios. El origen de esta técnica algunos autores lo encuentran en las investigaciones de mercado, o sea en el campo de la mercadotecnia, y otros en los estudios de psicoterapia,³⁰ pero lo cierto es que se ha expandido a muchas áreas de investigación como la salud, la educación, la sociología y otras.

En esta investigación el grupo de discusión ayudará a profundizar en las variables interpretativas propuestas en el estudio. Los resultados de esta técnica contribuirá a comprender mejor el significado que para los jóvenes tiene el patrimonio artístico y el Museo Nacional, se podrá conocer lo que sienten los jóvenes respecto a la relación que mantiene la institución con ellos, se profundizará en las valoraciones que hacen de la experiencia de visitar una exposición temporal en el Museo y se clarificarán además los estereotipos que tienen formados sobre el arte, el patrimonio artístico, el Museo y la visita a exposiciones de arte en el Museo.

Se realizarán grupos de discusión, uno en cada una de las exposiciones analizadas el mismo día de la inauguración. Metodológicamente se organizarán en cuatro fases: la *planificación*, la *selección*, la *moderación* y el *análisis del informe*. La planificación se realizará en base a tres momentos importantes: la *introducción* de la actividad que supondrá la presentación del tema y los objetivos perseguidos en el debate, el *desarrollo* que consistirá en ir proponiendo las ideas a debatir paulatinamente a medida que vaya transcurriendo la actividad y las *conclusiones* en las cuales los propios participantes cerrarán con una palabra o frase final y se les

³⁰ Luz M. Arboleda, El grupo de discusión como aproximación metodológica en investigaciones cualitativas. *Revista Facultad Nacional Salud Pública*, vol. 26, no. 1, Medellín, Colombia 2008, pp. 69-77. <http://www.scielo.org.co/pdf/rfnsp/v26n1/v26n1a08.pdf> (consultado el 5 enero 2016)



agradecerá su participación. Además, en esta fase se tendrá en cuenta el tiempo que durará cada debate, así, las sesiones serán de 40 min, ya que en menos no se podría profundizar en cada tema y más de ese tiempo llagaría a agobiar a los participantes. Se planificará también el *lugar* donde se realizaría la actividad, utilizando un espacio cómodo y propicio para el debate dentro del mismo Museo que podría ser la biblioteca del MNBA, cedida para tales fines, y la *cantidad* de participantes, llegando a ser 10 en cada grupo.

En la selección de los participantes se tendrá en cuenta la composición de los grupos, se pretende sea heterogénea ya que los conformarán jóvenes de distintas edades, procedencias y formaciones que asistan a las exposiciones.

En cuanto a la moderación de la actividad, estará dirigida por la investigadora de esta tesis. Luego de presentar el tema y los objetivos, las ideas a debatir serán expuestas una a una para que los participantes puedan ofrecer sus opiniones y se facilitará la confrontación de criterios, todas las ideas aportadas por los jóvenes serán registradas para su posterior análisis. No solo las opiniones de los jóvenes serán registradas, también los gestos, inflexiones de la voz, ademanes de asentimiento o rechazo por parte de los jóvenes sobre alguna idea planteada por otros y los silencios de algunos sobre una idea determinada.

Para analizar el informe primero se tendrán en cuenta todas las anotaciones registradas, se construirá el discurso de los jóvenes sobre el patrimonio artístico y sobre el Museo y su relación con él, teniendo en cuenta las distintas formaciones de los jóvenes, pero sobre todo se compararán las informaciones aportadas en los diferentes grupos y dichas informaciones con las ofrecidas por los cuestionarios y las otras técnicas aplicas como el test de frases incompletas.



El *test de frases incompletas* es una técnica surgida y muy utilizada en el campo de la psicología.³¹ En esta investigación se aplicará a la misma muestra del *grupo de discusión*. Partiendo de un tronco verbal común los jóvenes deberán completar la estructura con sus criterios y opiniones. Esta técnica permitirá profundizar en las variables que se plantean en la investigación, antes mencionadas, y además facilitará ampliar la información aportada por las otras técnicas. Se profundizará de manera especial en los sentimientos de los jóvenes respecto al patrimonio artístico. Según el tipo serán frases de *inducción particular* pues sugieren el contenido sobre el cual se deberá completar.

En la aplicación de la técnica se les entregará a los jóvenes una hoja con los inicios de frases y el espacio vacío que deben completar. Mientras trabajen se observará: las reflexiones que hacen acerca de la actividad, las dificultades para completar las frases, la actitud acerca de la tarea y el nivel de concentración de la atención; todo ello se tendrá en cuenta a la hora de procesar los resultados.

Para tabular las respuestas se seleccionará el sistema creado por Rotter³² que se centra en la expresión de los sentimientos y opiniones de los participantes, el sistema de codificación agrupa las respuestas en tres categorías: las respuestas positivas, las respuestas negativas o de conflicto y las respuestas neutras.

La interpretación de los datos de esta técnica se contrastará con los resultados de las técnicas explicadas anteriormente. El entrecruzamiento de información

³¹ Javier Gonzalo Calzada, La técnica de las frases incompletas: revisión, usos y aplicaciones en proceso de orientación vocacional, 2004, https://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/obligatorias/042_ttedm2c2/material/fichas/tecnica_de_las_frases_incompletas.pdf (consultado el 5 de enero 2016)

³² Julian B. Rotter, Método de frases incompletas, En Anderson y Anderson: *Técnicas Proyectivas del diagnóstico psicológico*, Editorial: RIALP, Madrid, 1978.



permitirá argumentar y explicar las representaciones del patrimonio artístico en los públicos jóvenes.

Otro procedimiento de recogida de información que figura entre los más antiguos utilizados por diferentes campos y que será útil en esta tesis es la *entrevista*.³³ Se realizarán entrevistas a especialistas del Museo para actualizar la visión del trabajo museológico de la institución. Según el tipo, serán entrevistas *semiestructuradas*, pues se elaborará a priori un guion de preguntas, tanto directas como abiertas, relacionadas con la experiencia laboral de cada especialista en el área donde se desempeña, en función de lograr los objetivos; los entrevistados podrán expresar sus opiniones libremente incluso desviarse de las preguntas del guion y ampliar sus ideas y criterios.

Para las entrevistas se escogerán a las directoras de los dos departamentos del MNBA que se consideran claves en esta investigación, además del Departamento de Comunicación que apoyó este estudio desde el comienzo aportando todo tipo de información. Se entrevistará a la jefa del Departamento de Servicios Educativos y a la jefa del Departamento de Colecciones y Curadores, por considerarlas informantes necesarios en el estudio.

El encuentro personalizado se realizará en los lugares y momentos fijados por las entrevistadas para garantizar un ambiente cómodo y adecuado, con la finalidad de lograr éxito en los resultados. El objetivo de la primera entrevista fundamentalmente será conocer el público al que va dirigido el trabajo del departamento, las vías que utiliza para conocer sus opiniones y la labor que realiza actualmente. El objetivo

³³ Julio Meneses y David Rodríguez, El cuestionario y la entrevista, Universidad Oberta de Catalunya, http://femrecerca.cat/meneses/files/pid_00174026.pdf (consultado el 5 enero del 2016)



fundamental de la segunda entrevista será conocer la implicación del público en el proceso de selección de los temas a tratar en las exposiciones y en la organización de estas. Ambas entrevistas se recogerán en anexos del trabajo.

Desde el primer momento de esta investigación, una operación fundamental fue el *análisis documental y de información o contenido*;³⁴ ya que pudimos revisar documentos e informes administrativos del Museo, cuya información se interpretó. El **resultado de estos análisis fue justamente lo que sirvió para fundamentar la necesidad de realizar esta investigación, pues demostraron la insuficiente información que existe en la institución respecto a sus públicos jóvenes** y lo lejos que están los especialistas del Museo de conocer sus opiniones y representaciones respecto al patrimonio y la institución misma.

Cuando en el año 2015 nos acercamos la MNBA con la intención de realizar la investigación, específicamente al Departamento de Comunicación, lo primero que hicimos fue consultar la *Estrategia de Comunicación del Museo* (ver anexo 1). En este documento administrativo aparecen los objetivos generales y específicos de esta área de trabajo en los cuales la institución se plantea proyectar la comunicación no solo al interior del Museo sino a los públicos externos, sin embargo, se plantea diagnosticar solo el estado de la comunicación interna en la institución sin mencionar un posible diagnóstico al público que la visita. Aun cuando en la estrategia se reconoce la segmentación de públicos, en la cual los jóvenes tienen cabida, las acciones

³⁴ María Elinor Dulzaides Iglesias y Ana María Molina Gómez, *Análisis documental y de información: dos componentes de un mismo proceso*, ACIMED, vol.12 no.2, La Habana, Cuba, 2004. <http://eprints.rclis.org/5013/1/analisis.pdf> (consultado el 3 de enero del 2016)

Adelina Clauso García, *Análisis documental: el análisis formal*, Revista General de Información y Documentación, vol. 3, no.1, pp. 11-19, Edit. Complutense. Madrid, 1993. <https://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/RGID9393120011A/11739> (consultado 5 de abril del 2017)



proyectadas son generales y en pocas se particulariza en cada segmento poblacional. En ninguna de las acciones propuestas está realizar un estudio para conocer a sus públicos o profundizar en ellos, y menos indagar en las construcciones simbólicas que se derivan del contacto entre los jóvenes y el patrimonio artístico que resguarda la institución.

El otro paso importante que dimos en los primeros acercamientos al MNBA, que **contribuyó también a fundamentar la necesidad de este estudio, fue interesarnos por conocer las vías utilizadas en el MNBA para conocer a los públicos que visitan sus exposiciones** y solo existen dos: el *libro de opiniones* que siempre está en las salas expositivas para que las personas expresen ahí sus impresiones acerca de las obras y la exposición en sentido general; los resúmenes que hacen los especialistas del Departamento de Comunicación sobre las opiniones recogidas en los libros no lo incluimos en el trabajo por considerarlos carentes de relevancia para el estudio.

Y la otra vía que utilizan los especialistas del MNBA para acercarse a los públicos es mediante una *encuesta* que realizan a los asistentes a las exposiciones en algunas ocasiones. Desde nuestro criterio dicha encuesta carece de indicadores suficientes para profundizar en los públicos y llegar a conocerlos. Esa encuesta prioriza una mirada desde la disposición institucional, no profundiza en construcciones y significaciones simbólicas de los diferentes públicos que den cuenta de las formas de representación del patrimonio y sus implicaciones sociales. Siguen siendo discretas las transformaciones en la forma de trabajo del museo a partir de lo que expresan los visitantes; de ahí, el débil impacto que tienen los estudios de este tipo en la entidad. Es evidente que un segmento poblacional queda subsumido en otros, por lo que el de



los jóvenes no está justamente representado; este grupo, o se confunde con adolescentes o se considera como adulto.

1.3.2. La muestra.

Para explicar el proceso de selección de la muestra que se utilizará en el estudio es necesario comenzar por explicitar, en aras de ganar en claridad de criterios, la etapa que comprende la juventud en Cuba, ya que es la esencia misma de la selección. El estudio asumirá el concepto de juventud vigente en el país aportado por el Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas (CIPS), en el cual se consideran jóvenes a las personas comprendidas entre 14 y 30 años.³⁵

La muestra será coherente con la perspectiva metodológica que prevalece en este estudio correspondiente a la de una investigación cualitativa.³⁶ Por ello, el proceso de selección de la muestra se determinará en el momento de la inmersión en el campo pues no se sabe a priori ni el número total de la población –público asistente a las exposiciones-, ni la cantidad del público joven que asistirá, pero sí se podrá estimar la cantidad de público según la experiencia de trabajo, lo cual se explica más adelante. Aunque en los estudios cualitativos el tamaño de muestra pierde relevancia frente al interés de profundizar en la información; en esta investigación se buscará una muestra representativa en la encuesta para poder generalizar los resultados, sin renunciar a profundizar en ellos para lo cual se emplean las otras dos técnicas. Con

³⁵ María Isabel Domínguez García, La juventud en el contexto de la estructura social cubana. Datos y reflexiones, Papers 52, 1997, Barcelona, p. 67-81, <https://core.ac.uk/download/pdf/13266714.pdf> (consultado el 10 de febrero 2015)

³⁶ María Cristina Martín-Crespo Blanco y Ana Belén Salamanca Castro, El muestreo en la investigación cualitativa, Nure investigación, Revista no. 27, España, marzo-abril 2007, <http://www.sc.ehu.es/plwllumui/ebalECTS/praktikak/muestreo.pdf> (consultado el 5 enero del 2016)
Carolina Martínez-Salgado, El muestreo en investigación cualitativa. Principios básicos y algunas controversias, *Ciência & Saúde Coletiva*, vol.17, no.3, Rio de Janeiro, Brasil 2012, pp. 613-619, <http://www.scielo.br/pdf/csc/v17n3/v17n3a06.pdf> (consultado el 5 de enero del 2016)



este planteamiento se seguirá una estrategia de muestreo que permitirá lograr los objetivos propuestos.

La selección de la muestra, así como el año escogido para aplicar los instrumentos de estudio responderá a un proceso previo de observación y análisis dentro del MNBA. Como se mencionó anteriormente desde el año 2015 comenzamos nuestros primeros acercamientos a la entidad para conocer el funcionamiento y las acciones respecto a su público, al tiempo que se recababa información sobre la temática abordada. Durante ese año y el siguiente se estuvieron observando y comparando los públicos que asistían a las exposiciones temporales.

Y específicamente en el año 2016 se realizó un estudio exploratorio con el cual se ajustaron los instrumentos que se aplicarán finalmente en la investigación. Con la exploración se demostró que el público asistentes a las exposiciones no variaba de forma considerable, más bien se mantenían estables de acuerdo al tipo de exposición, este contexto nos llevó a considerar suficiente el análisis del público de las exposiciones programadas en un año en el Edificio de Arte Cubano, con ello sería suficiente para identificar el perfil de público joven, explicar las representaciones del patrimonio artístico en dichos públicos y proponer un plan de acciones para contribuir a una mejor relación del MNBA con su público, los tres objetivos de nuestra investigación.

El año 2017 representa un período de tránsito para la entidad pues sería el momento en que la recién estrenada dirección del Museo -avanzado el año 2016 entra en vigor una nueva dirección en el MNBA- pondría en práctica sus aspiraciones de promover a los artistas noveles del país y a los más consagrados que se mantienen activos, esto supondría un efecto directo en los modos de concebir la programación



de exposiciones temporales y un movimiento en el público que consideramos oportuno analizar en esa anualidad.

El estudio exploratorio nos condujo además a desestimar la variable sociodemográfica sexo en el estudio, pues es evidente que dicha variable no influye en la información aportada por los jóvenes. La variable solo serviría para aportar un dato demográfico, pero sería intrascendente a los efectos de los objetivos del trabajo.

La exploración además sirvió para determinar que los instrumentos solo se aplicarán al público asistente el día de la inauguración de cada exposición y no se incluirán los asistentes a las muestras el resto de los días, pues luego de inaugurada el público cubano que asiste es ínfimo, visitan más las exposiciones temporales los turistas que entran al MNBA a conocer las exposiciones permanentes.

Teniendo en cuenta la experiencia del estudio exploratorio realizado con anterioridad, en la estrategia de muestreo que se utilizará tendrá un papel fundamental la observación, pues será la que conducirá al investigador a seleccionar los elementos muestrales, en este caso los jóvenes asistentes a las exposiciones. Se debe aclarar que **se escogerán dos muestras, una para aplicar la encuesta**, que será mayor y con **la otra muestra se realizará el grupo de discusión y el test de frases incompletas**.

Partimos del hecho de que, en el caso de **la encuesta, la población o universo** será **el público general de las exposiciones** temporales programadas por el Edificio de Arte Cubano en el año 2017, sin embargo, nuestra **muestra se corresponderá solo al público joven**. La **muestra** será de tipo *no probabilística e intencional* pues la elección de los sujetos no dependerá de la probabilidad, ni todos tendrán la misma



oportunidad de ser escogidos; sino que serán seleccionados según las características y criterios determinados en la investigación, que fueron abordados anteriormente. En este caso el procedimiento no se basará en fórmulas de probabilidad, sino en las decisiones y criterios establecidos en el estudio, como es lícito en el paradigma cualitativo de investigación.

Al contar con el programa anual de las exposiciones y la experiencia del estudio exploratorio, comentado anteriormente, se pudo estimar la cantidad de público y sobre todo la presencia de jóvenes, según el tipo de exposición y la temática. Así, se tendrán previstos más cuestionarios en exposiciones de artistas jóvenes y de temáticas actuales que en aquellas exposiciones de arte clásico procedente de los fondos del museo, en las cuales quedó demostrado que el número de jóvenes es menor. De modo que en las exposiciones: 'Juego de Ángeles' y 'La mirada inédita; Dibujo y Gráfica de los años veinte y treinta', al referirse a obras clásicas del arte cubano del pasado siglo, no se prevén más de 200 personas y el número de jóvenes puede que no alcance la mitad de ellas. Las exposiciones: 'ji, ji, ji, (apóstrofe)', 'La Gran Espiral. Cincuenta años del Salón de Mayo de 1967' y 'Varda/Cuba/Cine', puede que atraigan alrededor de 300 personas y en todos los casos se estima que aproximadamente la mitad de ellas sean jóvenes por los temas y el origen de las exposiciones, aspecto que se profundizará en otro capítulo del trabajo. Y las exposiciones en las que se pronostica mayor número de público, pudiendo alcanzar más de 400 personas y de ellas puede que la mitad sea público joven están: 'Sin máscaras. Arte Afrocubano Contemporáneo', 'Colección de Archivo' y 'Palimpsesto', por las temáticas y los artistas que participan en ellas, cuestión que se ampliará luego en la tesis.



Una vez en el trabajo de campo se les entregará el cuestionario a todos los jóvenes que, mediante el método de la observación, parezcan cumplir con el criterio de selectividad fijado, luego en un proceso de discriminación serán eliminados aquellos que no cumplan con el requisito fundamental para ser procesados, donde la variable edad jugará un papel determinante. De este modo se prevé que puedan ser encuestados aproximadamente más de 1000 jóvenes asistentes a las exposiciones temporales programadas en el Edificio de Arte Cubano en el año 2017.

La **muestra** que se escogerá **para las técnicas *grupo de discusión y test de frases incompletas*** será menor, pues ya **no se buscará la representatividad sino profundizar en la información** que pudiera aportar la encuesta. En este caso el universo o **población será el público joven** y la técnica de muestreo será *probabilística* de tipo *aleatorio simple*, pues todos los sujetos de la población tendrán la misma probabilidad de ser escogidos mediante el auxilio del método observación igual que en el caso anterior. En el grupo de discusión el número de jóvenes se escogerá atendiendo al tipo de técnica en la cual no es prudente seleccionar más de 10 sujetos por grupo y el test se le aplicará a la misma muestra que la técnica anterior por una cuestión estratégica: atendiendo el contexto en que tendrá lugar la recogida de información –no solo en el sentido del espacio físico, sino como espacio social-: la inauguración de exposiciones, donde el público objeto de estudio podría sobresaturarse y esto influir en los resultados, además se trata de profundizar en la información aportada en las variables de estudio por un determinado grupo de jóvenes de distinta procedencia.





Figura 3.Muestra del grupo de discusión y test. Elaboración propia.

La *revisión bibliográfica*³⁷ será condición *sine qua non* para llevar a cabo esta investigación, permitirá sistematizar los referentes teóricos y conceptuales de las categorías que se pretenden analizar en el estudio. Toda la información recopilada será sometida a una reflexión crítica. Al finalizar el capítulo de las conclusiones y antes de los anexos aparecerán explicadas las fuentes de los textos analizados y la bibliografía

³⁷ Rafael C. Izaguirre Remón, Reinaldo Rivera Oliva y Sordelicia Mustelie Necolardes, La revisión bibliográfica como paso lógico y método de la investigación científica, <https://serviciospublicos.files.wordpress.com/2010/04/revis.pdf> (consultado 5 de enero 2016)
Lluís Codina, Revisiones bibliográficas sistematizadas. Procedimientos generales y Framework para Ciencias Humanas y Sociales, Barcelona: Máster Universitario en Comunicación Social. Departamento de Comunicación. Universitat Pompeu Fabra, 2018 [documento en pdf, acceso: eRepositorio UPF] https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/34497/Codina_revisiones.pdf (consultado el 6 de febrero del 2019)





Ilustración 4. Exposición 'Colección de Archivo'. Foto: Cortesía del MNBA.



2

El patrimonio artístico y el público de museos: pertinencia de la museología crítica para su estudio

La evolución en las conceptualizaciones y análisis referida al patrimonio cultural ha estado motivada en los predios académicos por los desarrollos teóricos en el campo de la antropología cultural, la sociología de la cultura, la semiótica, la estética, la historia del arte y otras disciplinas y ciencias que han dejado de centrar la mirada en las creaciones mismas del hombre, para privilegiar el lado de los receptores, destinatarios o públicos y dar cuenta de las construcciones simbólicas de los sujetos a partir de lo que reciben, por los más disímiles medios, en el contexto social.

Las primeras referencias de estudios relacionados con el patrimonio cultural, priorizaban exclusivamente los objetos y bienes culturales, pero paulatinamente las investigaciones orientaron su interés al proceso de producción, circulación, significados y usos sociales del patrimonio, hasta concebirlo como una construcción social y síntesis simbólica de referentes identitarios, un fenómeno vivo en constante cambio.³⁸ Al seguir el itinerario conceptual de patrimonio, es evidente que a partir de

³⁸ Llorenç Prats, *Antropología y Patrimonio*, Editorial Ariel. Barcelona, 1997.



la década de 1980 aproximadamente se intensificaron las investigaciones que contribuyeron a superar las nociones conservacionistas de antaño. Relevantes también han sido los trabajos de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) en la gestión por proteger el patrimonio.

Este capítulo teórico centra la atención, dentro del campo patrimonio cultural, en el artístico específicamente, como se ha mencionado en la introducción. En el **primer bloque**, al cual hemos denominado **epígrafe 2.1**, desde una mirada que privilegia un matiz sociológico, se relacionan nociones como patrimonio artístico, museología crítica y estudios de público de museos. En la bibliografía consultada es evidente una tendencia a analizar el patrimonio artístico partiendo de la evolución cronológica del término, atendiendo a acontecimientos históricos según las etapas por las que ha atravesado la humanidad, esta perspectiva arroja datos y ayuda a formarnos una idea coherente del concepto; sin embargo, **la presente investigación prefirió invertir el análisis y partir de los desarrollos teóricos de las diferentes ciencias que han permitido la evolución de la noción misma.**

Y en el **segundo bloque**, llamado **epígrafe 2.2**, se especifica en el contexto del Museo Nacional de Bellas Artes que es el escenario donde se realiza la investigación. Se expone una valoración de la labor museológica de la entidad, no sin antes mencionar los momentos históricos más relevantes del MNBA. Y cierra el capítulo con una explicación de la organización de los museos cubanos para luego mostrar con claridad la organización estructural del MNBA, necesaria para entender las áreas específicas a las cuales van dirigidas las acciones del plan propuesto en otro capítulo



de esta tesis. **A continuación, se exponen brevemente los subepígrafes que conforman cada uno de estos dos epígrafes.**

El **epígrafe 2.1. *El Patrimonio artístico y su público: evolución conceptual e inserción en el ámbito museológico***, intenta sistematizar las principales corrientes teóricas que privilegian el estudio de los receptores o públicos del arte, para desde ahí, explicar las especificidades del patrimonio artístico inserto en el contexto del museo y su relación con el público. El subepígrafe **2.1.1 *Apuntes necesarios sobre la exposición en museos: exposiciones temporales***, consideró oportuno esclarecer conceptos y criterios sobre este particular, pues el escenario donde se analiza la relación del patrimonio artístico, antes mencionado, con su público, es justamente las exposiciones temporales de un museo.

Precisamente dicha relación es lo que propicia el **subepígrafe 2.1.2 *Contextualización de los estudios de público de museos, especificidades en museos de arte***, en él se abordan los principales escenarios donde se han realizado los estudios de públicos de museos, así como las principales temáticas y autores, poniendo énfasis en los museos de arte. Y el **subepígrafe 2.1.3 *La museología: ¿por qué es acertado el estudio de público de un museo de arte desde la museología crítica?***, se dejó para finalizar el epígrafe, pues es la museología el campo del conocimiento que se dedica al estudio de todos los procesos antes mencionados referidos al museo, y además en este epígrafe también, se acerca el debate al contexto cubano, explicando la situación actual de los estudios de público en los museos del país, lo cual da paso al próximo epígrafe donde se particulariza en el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba escenario del estudio.



Por su parte el **epígrafe 2.2. *El Edificio de Arte Cubano del MNBA y su labor museológica. Organización estructural de la entidad***, aborda brevemente la historia del Museo y especifica la labor museológica del Edificio de Arte Cubano. Y el **subepígrafe 2.2.1 *Museo Nacional de Bellas Artes. Consideraciones sobre su organización*** intenta explicar las condiciones en las que existen los museos en Cuba, lo cual fundamenta la organización estructural del MNBA.

2.1. El Patrimonio artístico y su público: evolución conceptual e inserción en el ámbito museológico

¿Cuáles son las especificidades del patrimonio artístico en el contexto museológico?

El estudio del patrimonio artístico remite ineludiblemente a analizar aspectos concernientes al arte, ya no desde cuestiones formales propiamente dichas, ni del genio creador, sino más bien desde la relación de las personas, públicos o receptores con las obras de arte, considerando que uno de los aportes más significativos en materia de conceptualización del patrimonio, desde el pasado siglo, es el hecho de reconocer la implicación de los sujetos en la construcción del fenómeno patrimonial.

En diferentes momentos durante todo el siglo XX fueron surgiendo escuelas y teorías que apuntaban hacia la importancia de estudiar la interacción del arte y la cultura con los diferentes grupos dentro del contexto social, ello acentuado por el tránsito hacia una sociedad de masas. Así gana protagonismo la Escuela de Frankfurt en la década de 1920 y a pesar de la visión pesimista, respecto al desarrollo industrial



en esos años, por parte de algunos de sus representantes³⁹, otros como Walter Benjamín⁴⁰ ven en el nuevo escenario otras posibilidades de análisis. En su estudio *La obra de Arte en la época de su reproducción técnica*, Benjamín pone como valedera la experiencia de los receptores y los diversos condicionamientos -contexto social, histórico, etc.- que en ella tienen lugar, explica además que el surgimiento de los nuevos medios de comunicación provoca un efecto positivo ya que representa la difusión y el acceso de millones de personas al conocimiento del arte.

En su tesis doctoral Migdalia Tamayo Téllez⁴¹ analiza la importancia que en la pasada centuria tuvieron los aportes de los estructuralistas que desde la Semiología reivindican la prioridad de las significaciones simbólicas de los objetos, por citar solo dos ejemplos se podrían consultar *La cocina del sentido* de Roland Barthes⁴² y *El sistema de los objetos* de Jean Baudrillard.⁴³

Sin embargo, son 'las reflexiones de los estudios culturales y las teorías literarias, las que toman a las artes visuales y la literatura, respectivamente, como objetos de comunicación, para analizar su interacción con los sujetos, receptores o públicos'.⁴⁴ A partir de la década de 1960 con las investigaciones realizadas por el Centro de Estudios Culturales de Birmingham muchas de las teorías surgidas de la ciencia literaria, como la Estética de la Recepción, la Semiótica Interpretativa liderada por

³⁹ Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica del Iluminismo*, 1944, <http://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/ciudadycomunicacion/wp-content/uploads/2016/06/Dial%C3%A9ctica-del-Iluminismo.pdf> (consultado 5 mayo de 2017).

⁴⁰ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial Itaca, México, 2003, https://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf (consultado el 7 de febrero de 2015)

⁴¹ Migdalia Tamayo Téllez, *Consumo cultural y artes plásticas en Guantánamo (1990-2005). Bases para un análisis sociológico*, tesis de doctorado, Universidad de Oriente, Cuba, 2012.

⁴² Roland Barthes, *La cocina del sentido del sentido*, en *La aventura semiológica*, Paidós, España, 1993, pp. 223-225.

⁴³ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, México, 1969.

⁴⁴ Tamayo, op.cit., p. 28



Umberto Eco y otras, lograron invertir la mirada reflexiva sobre los medios de comunicación masiva e influyeron de forma determinante en el interés de investigar la ciencia del arte privilegiando el lado de los receptores frente a la obra artística, siendo esta última hasta ese momento el centro de los estudios artísticos, ya que **la génesis de la ciencia del arte no contempló entre sus prioridades de estudio al público receptor de la obra, sino más bien la obra en sí misma y los creadores.**

Y aun cuando la *estética* como ciencia desde su surgimiento se ‘plantea el análisis, además de la obra, de los receptores de la misma manejando las nociones de apropiación-percepción, no fue suficiente, por muchas décadas, el tratamiento a ésta última dimensión’⁴⁵. Una de las críticas que se le hace a la estética es haber intentado definir la esencia del arte solo acudiendo al objeto y sus valores ‘estéticos’, sin profundizar en aspectos de su recepción. Aunque se pueden citar autores que además han centrado sus reflexiones en subrayar la importancia del receptor en la experiencia artística, sirva de ejemplo Peter Bürger,⁴⁶ quien en *La verdad estética y Teoría de la vanguardia* refleja sus inquietudes de lo social en el arte.

Coincidimos con la Doctora Tamayo en que fueron los cambios sociales protagonizados por los *mass media* y la apertura a la interdisciplinariedad los que condujeron a la ciencia del arte a prestar más atención a los destinatarios. En ello tuvieron importante peso, **dos momentos significativos: la toma de conciencia del arte como lenguaje**, gracias a obras de autores como el francés Émile Mâle, los alemanes Aby Warburg y Erwin Panofsky, quienes desarrollaron significativos estudios sobre iconografía e iconología, posteriormente del italiano Benedetto Croce

⁴⁵ *ibid.*, p.29

⁴⁶ Peter Bürger, *La verdad estética, Criterios*, La Habana, nº 31, Cuba, 1994, pp. 5-23.
Peter Bürger *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2000.



que ayudó a ampliar la visión desde la filosofía y ***los pactos con otras ciencias***, como la psicología y la sociología, lo cual aportó nuevos elementos a los conceptos apropiación-percepción.

En este segundo momento encuentra sus fundamentos la presente tesis, la cual no pretende comprender lo que se produce en el encuentro de la obra y el receptor, ni entender la obra desde dicho encuentro, más bien intenta explicar las implicaciones sociales de la relación entre el público de exposiciones temporales y el patrimonio artístico desde la Teoría de la Representación Social, que se analiza en el próximo capítulo. Solo se exponen algunas ideas sobre la teoría de la recepción que nos parecen necesarias para mantener la coherencia del relato y no se profundiza en ellas pues no es la teoría que sustenta esta investigación.

Desde la ***toma de conciencia del arte como lenguaje***, son significativos los esfuerzos a través de la *teoría de la recepción* también conocida como *estética de la recepción*, por explicar el fenómeno de la interpretación y la comprensión de las obras de arte por parte de los receptores, mas no desbordan las posibilidades de análisis. Es posible encontrar coincidencia en la literatura consultada en señalar los últimos años de la década de 1960 como iniciadores de la teoría, cuando en 1967 Hans Robert Jauss⁴⁷ se refirió por primera a la *teoría de la recepción* en la conferencia inaugural *La historia literaria como una provocación a la ciencia literaria*, en la Universidad de Constanza y un año después, Wolfgang Iser⁴⁸ pronuncia la conferencia *La estructura*

⁴⁷ Hans Robert Jauss, *La historia literaria como una provocación a la ciencia literaria*, Editorial Gredos, Madrid, España, 1993.

⁴⁸ Wolfgang Iser, *La estructura apelativa de los textos*, en Dietrich Rall (compilador), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1987.



apelativa de los textos en la Universidad. De modo que ambos autores fueron inspiradores para los desarrollos posteriores de la teoría.

En la tesis doctoral de Hamlet Fernández Díaz ⁴⁹ es posible apreciar un análisis que apunta a ubicar las primeras ideas hacia la recepción en los intentos de los formalistas rusos por desentrañar el efecto que causa en el receptor la experiencia del arte, insiste Fernández que ya Boris Eijenbaum⁵⁰ en *La teoría del 'método formal'* señalaba a los formalistas rusos responsables de colocar a la percepción como una parte fundamental del proceso artístico más allá del manto del psicologismo que la envolvía.

Otro argumento importante lo encuentra en *Función, norma y valor estético como hechos sociales*, donde Jan Mukařovský⁵¹ insiste en las múltiples referencias que genera el arte a partir de las realidades sociales del receptor, coloca así al receptor en el debate en torno a la capacidad comunicativa del arte. De mayor profundidad que los anteriores resultan los aportes del lingüista ruso Roman Jakobson⁵² al explicar los factores que hacen posible la comunicación y arroja luces a la comprensión de la función estética del lenguaje.

El protagonismo del receptor se ve reforzado fundamentalmente por los fecundos aportes filosóficos del alemán Hans-Georg Gadamer⁵³ a la hermenéutica,

⁴⁹ Hamlet Fernández Díaz, *Estética de la recepción de las prácticas artísticas posmodernas*, tesis de doctorado inédita, Universidad de La Habana, 2016.

⁵⁰ Boris Eijenbaum, La teoría del «método formal», en *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Nara Araújo y Teresa Delgado (Comp.) Universidad de La Habana, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2003.

⁵¹ Jan Mukařovský, *Función, norma y valor estético como hechos sociales*, Cuenco de Plata, Argentina, 2011.

⁵² Roman Jakobson, Lingüística y poética, en *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Nara Araújo y Teresa Delgado (Comp.) Universidad de La Habana, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2003.

⁵³ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I y II*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1998.



subrayando el papel de la *comprensión* y la *interpretación* de los individuos, con implicación directa en el arte, la cultura y los fenómenos sociales de manera general. De ahí que, en un punto superior de madurez teórica, la *estética de la recepción* considera la existencia del hecho artístico solo en el sentido del contacto de un receptor con la obra, aun cuando sea el propio autor en su condición de receptor de esta o lo que es lo mismo en palabras del investigador Manuel Pérez Lozano ‘La obra no se constituye como tal hasta que no llega al receptor o destinatario.’⁵⁴

Empero, aunque la esencia misma de la *teoría de la recepción* está fundamentada sobre pactos interdisciplinares, pues son partes constituyentes la teoría de la comunicación y literaria fundamentalmente, es **el fortalecimiento de las alianzas interdisciplinares** experimentadas dentro de la ciencia del arte lo que ayuda a Warburg, Panofsky y Ernst Gombrich a hacer importantes contribuciones al análisis iconológico junto a la Nueva Historia.⁵⁵ Los pactos con la sociología aportan significativos intentos por acercarse a los condicionamientos sociales derivados de las creaciones artísticas, entre ellos destacan la *Historia Social de la literatura y el arte* y los *Fundamentos de la Sociología del Arte* de Arnold Hauser,⁵⁶ y la *Sociología del Arte y Pintura y Sociedad* de Pierre Francastel.⁵⁷

⁵⁴ Manuel Pérez Lozano, La teoría de la recepción, <https://www.studocu.com/es/document/universidad-de-cordoba-espana/teoria-de-la-historia-del-arte/practica/teoria-recepcion-mpl-version-larga-2013/3866882/view> p.14

⁵⁵ Al respecto, véase Rafael García Mahiques, Iconografía e Iconología. Volumen I. La Historia del arte como Historia cultural, Ediciones Encuentro, Madrid, 2008, pp 183-216, 235-304 y 353-410 respectivamente, con amplia bibliografía complementaria.

⁵⁶ Arnold Hauser, Fundamentos de la Sociología del Arte, Guadarrama, Madrid, 1982.
Arnold Hauser, Historia Social de la literatura y el arte, Guadarrama, Madrid, 1978.

⁵⁷ Pierre Francastel, Sociología del Arte, Alianza Editorial, Madrid, 1975.
Pierre Francastel Pintura y Sociedad, Cátedra, Madrid, 1992.



Sin embargo, en *La expresión artística: un estudio sociológico*, Vytautas Kavolis⁵⁸ señala las dificultades que, a su modo de ver, afronta la sociología del arte para abrirse paso debido a la primacía por mucho tiempo de la disposición humanista tradicional de los estudios artísticos, preocupados esencialmente por los análisis sensoriales de los estilos. A estas reflexiones se unen las ideas de Hans Peter Thurn⁵⁹ abordadas en su obra *Sociología de las artes plástica. Estado y perspectivas de la investigación*.

Tuvo que avanzar unas cuantas décadas el siglo XX para que se comprendiera cabalmente en los predios científicos la absoluta necesidad de indagar profundamente en el ámbito social del arte y sus efectos en los receptores o públicos. Es aquí donde ven la luz los estudios del sociólogo francés Pierre Bourdieu.⁶⁰ El autor autodefine su perspectiva de análisis como estructuralismo constructivista.⁶¹ Para explicar su teoría construye tres categorías estrechamente relacionadas: capital, habitus y campo,⁶² una de las mayores contribuciones del autor a las ciencias sociales. Sus estudios sobre los públicos de museos, la estructura del gusto y otros dentro del campo artístico y literario, muchos recogidos en su obra *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, han llevado a algunos autores a afirmar que es Bourdieu el autor que más ha

⁵⁸ Vytautas Kavolis, *La expresión artística: un estudio sociológico*, Amorrortu, Buenos Aires, 1970.

⁵⁹ Hans Peter Thurn, *Sociología de las artes plástica. Estado y perspectivas de la investigación*, en A. Silberman y R. Kónig (eds) *Los artistas y la sociedad*, Alfa, Barcelona, 1983.

⁶⁰ Pierre Bourdieu, *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1998.

⁶¹ Se diferencia de los anteriores estructuralistas como Ferdinand de Saussure, Lévi-Strauss y del marxismo estructural, pues considera además de las estructuras objetivas, los fenómenos subjetivos, tiene en cuenta las maneras en que los sujetos perciben y construyen su realidad.

⁶² Capital cultural, consiste en conocimientos, disposiciones culturales; recoge tanto las cualificaciones formales (capital escolar) como las informales (adquiridas en grupos sociales, como la familia etc) puede existir de tres formas: incorporado, objetivado e institucionalizado. Habitus: sistemas de disposiciones duraderas e intransferibles estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como principios generadores de prácticas dotadas de esquemas de percepción, pensamiento y acción. Campo: espacios de juego históricamente contruidos con instituciones específicas y leyes de funcionamiento propias; los campos sociales pueden ser: campo económico, político, científico etc.; dos elementos distinguen el campo: la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación.



contribuido al desarrollo de la sociología del arte a partir de la década de 1960 del pasado siglo.

Otro punto de vista sobre el análisis de los receptores o públicos lo ofrece Michel de Certeau,⁶³ quien propone profundizar en lo que las personas construyen a partir de su encuentro con los bienes culturales. En *La invención de lo cotidiano*, entre otros análisis, investiga sobre los problemas de la cultura y la sociedad francesa en la década de 1970 y señala que lo importante es conocer qué hacen y cómo emplean las personas en sus vidas y prácticas cotidianas las imágenes, símbolos, objetos, etc. a los que acceden en el contexto sociocultural donde se desarrollan.

De esta manera llegan al continente americano los debates en torno al arte, la cultura y su relación con los receptores o públicos. En Latinoamérica destacan autores que anclados desde perspectivas y ciencias diversas han aportado teorías explicativas a tal relación. Néstor García Canclini destaca por su agudeza analítica y capacidad de interrelacionar áreas del conocimiento como la sociología del arte y la antropología. Refiriéndose a la mirada atenta hacia los receptores y los actores sociales, manifestada en las investigaciones sobre consumo cultural y públicos en universidades, museos, organismos gubernamentales y privados, señala:

(...) También habla de este énfasis la expansión de posgrados en gestión cultural en países europeos y latinoamericanos, en los cuales el análisis del arte y la cultura se extendió de los movimientos de artistas a las demandas, los hábitos y gustos de las audiencias (Nivón, 2006; Orozco, 2008; Rosas Mantecón, 2009). Pero esta inclusión de

⁶³ Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Aretes de hacer*, Editorial: Universidad Iberoamericana, México, 2000.

Michel De Certeau *La invención de lo cotidiano II. Habitar, cocinar*, Editorial: Universidad Iberoamericana, México, 1999.



los públicos es más que búsqueda de eficacia en la recepción, control de la resistencia o legitimación de una empresa o un Estado mediante marketing cultural. Implica una reflexión sobre la actividad de los destinatarios de las acciones artísticas. Conduce a las interacciones sociales en un tiempo en que cualquiera pueda generar y difundir imágenes en su cámara, su teléfono móvil y difundirlas en *Youtub*. Lleva a repensar qué entender por espacio y circuito público, cómo se forman comunidades interpretativas y creadoras, otros modos de establecer pactos no sólo de lectura, como dicen los estudios de recepción literaria, sino de comprensión, sensibilidad y acción.⁶⁴

Junto a Canclini sobresale también en este contexto Jesús Martín Barbero,⁶⁵ quien desde la comunicación y en especial con su obra *De los medios a las mediaciones* constituye un referente necesario en la región para quienes se acerquen al tema de la recepción. Tal es así que, al criterio del sociólogo Guillermo Sunkel,⁶⁶ los aportes de ambos autores los colocan en los llamados estudios culturales latinoamericanos.

Hasta aquí se ha intentado sintetizar algunas de las influencias teóricas que han contribuido al desarrollo de la relación del arte con su público y la revalorización de su estudio, para desde ahí comprender la evolución conceptual de la noción patrimonio cultural y desde luego, patrimonio artístico, que como fue anunciado, en dicha noción juega un papel determinante el conjunto de personas que conforman una sociedad determinada.

⁶⁴ Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Katz Editores, España, 2010, p. 219. http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/01/La-sociedad-sin-relato-Nestor-Garcia-Canclini.pdf

⁶⁵ Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*. Comunicación, cultura y hegemonía, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1987.

⁶⁶ Guillermo Sunkel, *Una mirada otra. La cultura desde el consumo*, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2002.



La idea, noción o concepto de patrimonio cultural puede ser abordada desde diferentes ciencias y disciplinas como la Historia del Arte, el Derecho, la Educación, la Antropología cultural entre otras, como se puede apreciar en el artículo *Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural* de Josué Llull Peñalba,⁶⁷ donde el autor analiza la evolución conceptual del término desde sus orígenes, cuando era más asociado a la adquisición y tenencia de riquezas personales y botines de guerra, donde el valor económico jugó un papel esencial y el disfrute era privado, pasando por la acumulación y organización de los objetos ceñidos al valor artístico y estético, que podían en algunos casos, estar expuestos en lugares públicos, ‘como el Mouseion ptolemaico de Alejandría, anticipo de los museos modernos’,⁶⁸ hasta el coleccionismo de la Iglesia que no se limitaba a objetos religiosos.

Recuerda además el autor, que ‘la especialización artística del coleccionismo se produjo en el Renacimiento, reorientándose hacia el mecenazgo y adquisición de pinturas y esculturas, principalmente’, donde los monarcas fueron los grandes coleccionistas de arte y los monumentos comenzaron a ser vistos como testimonios resaltando su valor documental. También, expone sucesos históricos como la Revolución Francesa que tuvo la intención, entre otros cambios, poner al servicio de la colectividad el acervo artístico y cultural que hasta ese momento estaba en manos de unos pocos. Se destaca el papel que ha jugado el patrimonio como reafirmador de cultura nacional e instrumento político a través de los años en distintas naciones, más

⁶⁷ Josué Llull Peñalba, *Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural*. *Arte, individuo y sociedad*, n. 17, 2005, p. 177-208. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1173002> (consultado 12 enero 2015)

⁶⁸ *ibid.*, p. 184.



apegado a las ideologías. Por último, en el artículo se mencionan ejemplos de iniciativas de legislaciones para la protección del patrimonio y su divulgación.

Así, al llegar al siglo XX, con los desarrollos teóricos alcanzados, algunos de ellos mencionados anteriormente, y el protagonismo y evolución del concepto cultura, el patrimonio fue ajustado y valorado a la luz de estos avances, despojándose de criterios elitistas para mostrarse como revelador de identidad colectiva.

Estos datos históricos y otros que no son necesarios mencionar –están recogidos en otros trabajos-, así como la evolución conceptual del patrimonio cultural desde esta visión historicista, es recurrente en la literatura analizada, por ello en la presente investigación se optó por sistematizar algunas de las principales corrientes teóricas que han contribuido a la evolución del término más allá de la lógica histórica, sin prescindir de ella, por su irrefutable claridad sobre el concepto.

Uno de los aspectos importantes en el debate académico sobre el patrimonio cultural, además de la evolución del concepto y por ella misma, es la polémica cuestión, con décadas de análisis, del *valor intrínseco* del patrimonio. En esta investigación dejaremos clara la posición asumida al respecto, y es coincidente con la idea que defiende Isabel Villaseñor Alonso en el ensayo *El valor intrínseco del patrimonio cultural ¿una noción aún vigente?*, la investigadora hace un análisis riguroso sobre el tema y es explícita al afirmar:

(...) las pinturas, las esculturas y los centros urbanos son simplemente pinturas, esculturas o centros urbanos por las características que las hacen ser tales y se



convierten en patrimonio únicamente cuando un determinado grupo social les asigna un valor o una serie de valores.⁶⁹

Esta aseveración viene a confirmar las nociones más actuales del patrimonio cultural, en las cuales es considerado como una construcción social y sus valores son otorgados por los diversos grupos sociales en los más disímiles contextos. Dichos valores son distintos, 'ya que estos son subjetivos y dependen de la manera en que la gente percibe los bienes y las expresiones culturales'.⁷⁰ La noción de construcción social del patrimonio 'reconoce que los valores revisten de significado a algunos bienes y los hacen diferentes de otros, convirtiéndolos así en bienes patrimoniales'.⁷¹

Si se parte de la idea del carácter social y simbólicamente construido del patrimonio cultural, el artístico como parte integrante de este no queda exento de dicha clasificación; solo que tiene sus especificidades ya que no todo el patrimonio cultural es necesariamente artístico. Lo patrimonial es un valor añadido a la obra de arte pues no está incluido en la noción misma de obra de arte. Pero ¿qué hace tan singular al patrimonio artístico?

En el patrimonio artístico prevalecen valores estéticos, artísticos y simbólicos, por encima del valor funcional y económico, y agrupa obras de arte que constituyen bienes que, al igual que los bienes culturales más generales,⁷² son representativos de una comunidad, ya sean muebles o inmuebles, de propiedad privada o pública,

⁶⁹ Isabel Villaseñor Alonso, El valor intrínseco del patrimonio cultural ¿una noción aún vigente?, Intervención: Revista de Conservación, Restauración y Museología, n. 3, 2011, p. 613. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4947395> (Consultado 12 de enero 2015)

⁷⁰ ibid., p. 7.

⁷¹ ibid., p. 8.

⁷² En la década de 1960 las investigaciones de la Comisión Franceschini, mostraron que la materialidad del bien no es lo más importante para definir su valor patrimonial. Resultan determinante los significados y representaciones que este tenga para la sociedad a la hora de declararlo bien cultural.



tangible e intangible. Representativos en el sentido de identidad, sentido de pertenencia, evidencias de culturas de tiempos pretéritos, pero también muestras del legado más reciente. El patrimonio artístico contribuye a sedimentar una cultura común, cohesionadora y que evidencia el desarrollo de esta a través del tiempo.

De modo que, para que una obra de arte sea reconocida como bien de carácter patrimonial debe cumplir con las condiciones anteriores; la misma puede pertenecer a una comunidad o nación específica o bien a toda la humanidad por su alcance universal, en cualquiera de los casos es obligatoria su protección. Así un monumento artístico o conjunto de ellos, esculturas, murales, edificaciones arquitectónicas, etc., pueden ser considerados patrimonio artístico, siempre que cumpla los requisitos anteriormente señalados.

La presente investigación se refiere dentro del patrimonio artístico al que agrupa obras de artes plásticas –pintura, escultura, grabado, dibujo, fotografía documental- o visuales, noción posterior a la anterior que incluye, además de los mencionados, las performances, instalación, videoarte, arte conceptual, etc.

El patrimonio artístico puede estar expuesto a intemperie, en viviendas privadas, museos u otro tipo de inmueble, en este caso nos interesa conocer ¿cuáles son las especificidades del patrimonio artístico en el contexto museológico? El museo de arte⁷³ dedicado a resguardar este tipo de patrimonio, que como se señalaba anteriormente comprende pintura, escultura, artes decorativas, fotografía, instalaciones y un largo etc., debe superar los retos que le impone la contemporaneidad.

⁷³ Según el sistema de clasificación de museos del Consejo Internacional de Museos (ICOM) que atiende a la naturaleza de las colecciones. <https://slideplayer.es/slide/3965762/>



El análisis que sigue parte de criterios coincidentes con los de Anna María Guasch⁷⁴ quien refiere que en la actualidad las reflexiones en torno al arte y los museos

(...) suponen un desplazamiento de lo que sería una “historia de la creación” -los artistas y sus obras- a una “historia de la recepción”, en la que el protagonista no es la “obra de arte”, sino el “sistema del arte”, que conectaría el “mundo del arte” -o mejor, el “sistema del arte”- con cuestiones o factores “externos”- económicos, sociales y culturales- (...).⁷⁵

Desde la creación con carácter público del museo del Louvre a finales del siglo XVIII hasta la actualidad, con más de dos siglos intermedios, los objetivos de la institución museo han variado conforme a las sociedades y de ser considerados solo como protectores de objetos valiosos han pasado a ser espacios fundamentales en el desarrollo artístico y cultural de la sociedad. Asimismo, debido a un proceso lógico de evolución, también las conceptualizaciones en torno al espacio museístico han cambiado.

A partir 1946, cuando es creado el ICOM, se reconoce la cualidad de museo a toda institución permanente que conserva y presenta colecciones de objetos de carácter cultural o científico con fines de estudio, de educación y deleite. De modo que en el año 2007 queda instituido el concepto de museo que desde entonces no ha variado su esencia:

Un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y

⁷⁴ Anna María Guasch, Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global, *Calle 14*, número 2, Facultad de Artes, Bogotá, 2008, <http://www.redalyc.org/pdf/2790/279021515002.pdf> (consultado en 15 de enero 2015).

⁷⁵ *ibid.*, p. 12.



expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo.⁷⁶

En el año 2017 los estatutos del ICOM fueron modificados sin experimentar grandes cambios; así, en su artículo número tres dedicado a definiciones queda explicitado:

Un museo es una institución permanente sin fines de lucro al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, transmite y expone el patrimonio tangible e intangible de la humanidad y de su entorno para la educación, el estudio y el deleite.⁷⁷

En la 25 conferencia general del ICOM, celebrada en Kyoto en septiembre del 2019 con el tema *Museos como ejes culturales: El futuro de las tradiciones*, se sometió a votación una nueva definición de museo, pero con el 70,4 % de votos en contra de dicha definición se mantuvo la que hasta ahora sigue vigente.⁷⁸

Entre los retos que enfrenta el museo de arte en la actualidad está la dualidad tradición-modernidad, tan discutida en el ámbito académico desde el surgimiento de la nueva museología -a la cual nos referiremos más adelante- sin perder de vista su responsabilidad tanto social como con el arte mismo. Un museo de arte es símbolo de una identidad cultural y muestra el resultado de la creación artística de un grupo humano que se revaloriza solo frente al receptor.

⁷⁶ Consejo Internacional de Museos (ICOM), Estatutos del ICOM, la 22ª Asamblea General, Viena, Austria, 2007, http://archives.icom.museum/statutes_spa.pdf (consultado el 7 de enero del 2015)

⁷⁷ Consejo Internacional de Museos (ICOM), Estatutos. Modificados y adoptados por la asamblea general extraordinaria, Artículo 3, París, 2017, p. 2, https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017_ICOM_Statutes_SP_01.pdf

⁷⁸ Peio H. Riaño, ICOM decide aplazar la nueva definición de museo, *El País*, 7 septiembre, 2019, https://elpais.com/cultura/2019/09/07/actualidad/1567856362_291943.html (consultado el 21 de septiembre de 2019)



Por tal motivo, la institución debe lograr un espacio de intimidad entre las obras expuestas y el público, para que se propicie el deleite y la contemplación de estas. Y es justo ahí donde los museos de arte tienen que ser cuidadosos, pues a diferencia de otros que asimilan decoraciones, ambientaciones y teatralizaciones para hacer más atractiva la exhibición, los de arte más bien deben despojarse de aditivos que en alguna medida entorpezcan el disfrute natural de las obras.

Y ¿será que los museos de arte deben seguir a la usanza tradicional sin modernizarse para que se produzca ese encuentro entre la obra y el público de forma natural?, pues claro que no, sí pueden y de hecho se han modernizado, la apertura de nuevos espacios de socialización dentro de los museos, la visión puesta en el futuro, las maneras de comunicar del museo, su expansión a las redes sociales, etc., son ejemplos irrefutables del proceso de actualización que han experimentado. Solo que deben mantenerse alertas a las iniciativas de interactividad, ambientación para recrear atmósferas evocando el pasado y otras de moda que puedan poner en peligro la identidad misma del museo de arte. Se trata de buscar un equilibrio donde, utilizando los beneficios que ofrecen los adelantos tecnológicos actuales se gane en cantidad, pero sobre todo en calidad de experiencias expositivas.

Lo mismo sucede con el doble compromiso del museo de arte, con su público por un lado y las obras del otro; muchas veces la institución prioriza el estudio de sus colecciones, la conservación y restauración de las piezas, la imagen pública del museo, la promoción de sus exposiciones, descuidando un elemento esencial, el público, las personas que en definitiva son las que van a ser que el esfuerzo anterior haya merecido la pena. Y no se trata de enfocar solo al público y sus necesidades, descuidando los otros aspectos, sino de, al igual que la situación ya descrita, poder



alcanzar una armonía entre lo que tiene el museo para ofrecer, la manera en que lo pone al servicio de las personas y lo que estas últimas necesitan y así lograr esa comunión espiritual que demanda la obra artística.

Para ello no hay leyes, normas o convenciones establecidas, sino que cada museo, según sea su situación económica, su ubicación social, etc., trazará políticas de desarrollo para alcanzar sus objetivos, siempre teniendo presente a los públicos, sin descuidar la protección y transmisión del legado artístico.

Pero ¿es solo el patrimonio artístico ya establecido y reconocido el único llamado a ser conservado y expuesto en los museos de arte? Evidentemente no, recordemos que el patrimonio se va forjando, construyendo en las sociedades, con las prácticas cotidianas, las resignificaciones simbólicas de los objetos, los procesos y todo lo que es seleccionado por las colectividades para su continuidad. En el caso del patrimonio artístico sucede lo mismo, por tal motivo los museos de arte están atentos también al arte actual.

Además de estudiar, conservar y exponer sus colecciones compuestas por el patrimonio artístico ya reconocido en las salas permanentes, el museo de arte dispone de espacios para promocionar y visibilizar el quehacer artístico más actual que en algunos casos, por sus méritos estéticos y artísticos, aceptación de los públicos⁷⁹ y capacidad de generar consenso entre los distintos agentes que intervienen en el proceso, podrá incorporarse luego al conjunto patrimonial artístico de una colectividad. Pues en palabras de Carmen Bueno 'los museos han de ser, necesariamente, Instituciones *extrovertidas* y una de sus principales funciones es la de relacionarse

⁷⁹ En ello el público debe tener una actitud cercana y activa y no ser un simple espectador que contempla la obra.



con su público. Y esa relación, esencialmente, la establece a través de sus exposiciones.’⁸⁰

2.1.1. Apuntes necesarios sobre la exposición en museos: exposiciones temporales.

En el análisis hasta ahora expuesto se ha aludido al término exposición sin esclarecer su significado dentro del ámbito museológico, sería pertinente en este momento apuntar algunas ideas en torno al tema para ganar en claridad de criterios.

En el museo, exposición se refiere no solo al acto de presentar públicamente los objetos y piezas que posee, sino que dicha exposición debe tener implícito o explícito un discurso que dialogue con las personas que lo perciben, lo cual demanda de habilidades profesionales específicas; en suma, es un proceso de comunicación de la institución con sus públicos.

La manera en que los museos organizaban sus exposiciones con una visión de orden absoluto e inamovible de los hechos y acontecimientos en el siglo XIX ha experimentado un proceso de cambio, motivado por las modificaciones de la propia concepción de museo y de la sociedad. Ya no asisten solamente los entendidos en ciencias y arte a admirar los objetos del museo, sino que el público es cada vez más heterogéneo.

En el caso de un museo de arte una exposición es poner en valor la obra al propiciar su contacto con los públicos, siendo este contacto la finalidad de toda obra artística. Tanto que, para muchos críticos y artistas una obra de arte está concluida

⁸⁰ Carmen Bueno, La producción de las exposiciones temporales. Los aspectos museológicos de las exposiciones temporales. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España, n. 8, 2003, p. 190. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2532466> (consultado el 12 de enero 2015)



únicamente cuando se produce el proceso de recepción por parte del público, como fue mencionado en el primer epígrafe del capítulo. La exposición de obras de arte se convierte en un recurso para crear conexiones con las personas y estas últimas adquieran argumentos que les permitan explicar procesos artísticos y culturales más generales. Y si de arte contemporáneo se trata, algunas obras consisten en la exposición misma, donde el público es esencial.

En tal sentido, Jesús Pedro Lorente y David Almazán⁸¹ apuntan las diversas funciones de la exposición a través de los tiempos, entre ellas: la simbólica, la documental y la estética, las tres con fuerte presencia en las exposiciones referidas al patrimonio artístico en un museo de arte. Por otro lado, Ángela García Blanco⁸² ve en los objetos un eslabón fundamental en las exposiciones, pues tienen un contenido simbólico con capacidad de informar sobre la cultura de una sociedad determinada. En el caso de un museo de arte son las obras las dotadas de estos simbolismos culturales.

Para lograr que la exposición comunique eficazmente, como sugiere García Blanco, es necesario, junto a la valoración e interpretación de los objetos, conocer y comprender también al público, partiendo de la idea de que las personas forman parte de la exposición y esto solo se logra si se implica a los públicos en la concepción de esta. Para ello es necesario conocer las expectativas, motivaciones, conocimientos, etc., de los públicos respecto al contenido de la exposición. En relación con este último

⁸¹ Jesús Pedro Lorente y David Almazán Tomás, *Museología crítica y arte contemporáneo*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, España, 2003.

⁸² Ángela García Blanco, *La exposición, un medio de comunicación*, Akal, Madrid, 2009.



aspecto, Carmen Valdés Sagüés⁸³ señala que es la exposición la forma que caracteriza la comunicación del museo, siendo el hecho expositivo en sí mismo, contenido y continente del mensaje.

La investigadora Eloísa Pérez Santos en su tesis doctoral antes citada, al referirse a la exposición subraya:

Se ha operado una transformación en la conceptualización de la exposición, se ha pasado de la mera exhibición de objetos (exposición contemplativa) a una forma de comunicación con características específicas (exposición interactiva). Schiele sostiene que el factor que más ha contribuido al cambio radical en el modo de entender la exposición ha sido la investigación sobre el público y la evaluación de las exposiciones (Schiele, 1992).⁸⁴

De igual modo, la autora recupera los aportes de García Blanco respecto a la exposición y nos recuerda:

García Blanco distingue algunas peculiaridades de la exposición como medio de comunicación que lo distinguen de otros medios: Su mensaje se desarrolla en el espacio, por lo que es una experiencia en la que participa todo el organismo. Se construye con objetos, previamente codificados, con significado cultural. El mensaje se organiza mediante una estructura que cohesiona intencionadamente los objetos en función de un determinado significado que se pretende transmitir. Utiliza lenguajes distintos para transmitir el mensaje (icónico, lingüístico, paralingüístico, sonoro, etc.) que supone el empleo simultáneo de varios códigos comunicativos.⁸⁵

⁸³ Carmen Valdés Sagüés, La difusión, una función del museo, *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, Nº. 4, 2008, p. 64-75, <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:864e98ce-9d20-4d25-bf6b-eb43fb9503b2/desde-difusion-funcion-museo-c-valdes.pdf> (consultado el 5 de marzo 2016).

⁸⁴ Pérez, op. cit., p. 45

⁸⁵ *ibid.*, p. 46



Eloísa Pérez Santos enfatiza además en la dimensión educativa, pues con recursos no convencionales de la educación formal, pero con objetivos educativos definidos, se facilita la comprensión y disfrute del conocimiento y la función social porque las exposiciones se convierten en espacios de socialización de familiares, conocidos y amigos.

A lo anterior se agrega que, un museo, a no ser que exista en condiciones especiales, no puede mostrar al mismo tiempo todas las piezas de sus colecciones, por ello siempre media un proceso de discriminación teniendo en cuenta varios criterios según la finalidad de la exposición y del museo mismo. Así, las exposiciones en los museos generalmente suelen clasificarse, atendiendo a su duración y emplazamiento, en *permanentes* y *temporales*,⁸⁶ aunque existen otras clasificaciones además de las dos mencionadas. A continuación, se exponen algunos criterios esclarecedores del primer tipo, pero la atención recae en las temporales por ser el escenario de la presente investigación.

Las exposiciones permanentes son las encargadas de comunicar los contenidos estables de un museo y constituyen la identidad de la institución, los referentes fijos que reconocerá el público con el paso del tiempo, a ello hacen referencia también Trinidad Vacas y Cristina Giménez⁸⁷. En el diseño y planificación de estas exposiciones se debe tener en cuenta el tiempo de duración que por lo general se extiende hasta 10 años aproximadamente; aunque en la actualidad, en algunos

⁸⁶ También es utilizado el término transitorias, para referirse a las exposiciones no permanentes, principalmente en regiones de Latinoamérica. En el caso de Cuba la bibliografía consultada utiliza este término.

⁸⁷ Trinidad Vacas y Cristina Giménez, Las exposiciones temporales y el turismo cultural, *Periférica Internacional, Revista para El Análisis de la Cultura y El Territorio*, no. 8, 2007, p. 63-87, <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/1101/937> (consultado el 13 de febrero del 2016)



museos, las exposiciones permanentes son modificadas periódicamente en alguna medida.

El presupuesto para invertir en ellas suele ser considerable teniendo en cuenta entre otros elementos, el montaje y la conservación de las piezas. El proyecto museográfico debe responder al período de tiempo que dure la exposición sin correr el riesgo de parecer anticuado y debe admitir cambios sin mayores consecuencias, pues estas colecciones están en permanente investigación y las piezas se pueden ir cambiando en caso de conservación o restauración. Otro elemento para tener en cuenta en los criterios de selección es la implicación psicológica y pedagógica de las exposiciones hacia los públicos, por lo que no debe ser excesivo el número de obras expuestas.

Exposiciones temporales.

Uno de los elementos distintivos de las exposiciones temporales con respecto a las mencionadas anteriormente es el tiempo de exposición, en este caso es más breve, por lo general oscila entre dos semanas y tres o cuatro meses aproximadamente. Y su función esencial debe ser 'complementar, actualizar o profundizar en cuestiones relacionadas con la temática del Museo, reflejada genéricamente a través de sus exposiciones permanentes.' ⁸⁸

Existe consenso entre los historiadores del arte y científicos sociales al ubicar en la segunda mitad del siglo XIX el inicio de las exposiciones temporales, tomando como punto de partida la ciudad de Londres en el año 1851 con la Exposición Universal en el *Crystal Palace* en Hyde Park, la cual sirvió de referente a otras naciones que se

⁸⁸ Bueno, op. cit, p. 190



sumaron a la iniciativa. Sin embargo, el impulso mayor a este tipo de exposiciones se experimentó a partir del siglo XX con la creación del *Bureau International des Expositions*⁸⁹. De igual modo, en el artículo antes mencionado, Trinidad Vacas y Cristina Giménez recuperan algunos ejemplos de muestras artísticas desde el siglo XIX.⁹⁰ Resultan interesantes también los datos que aporta el investigador Fernando González⁹¹ en su artículo *La exposición temporal como precedente del Museo permanente*, donde propone una mirada inversa y coloca las exposiciones temporales como gérmenes de muchos museos con exposiciones permanentes, especialmente los de artes decorativas e industriales.

En la actualidad, las exposiciones temporales son necesarias en los museos y en especial en los de arte, pues entre otros aspectos, sirven para complementar las muestras permanentes –como se hizo alusión anteriormente-, renovando y perfeccionando visiones e ideas de sus colecciones. A través de ellas, el museo tiene la oportunidad de promocionar todo su patrimonio, además, muestran el trabajo artístico más actual. Justo en esas exposiciones encuentra la institución el espacio idóneo para atraer la mayor cantidad de públicos.

Lo anterior pone a prueba la capacidad del museo de innovar, hacer atractivas las muestras y la manera de comunicar las obras de arte. A través de las exposiciones temporales se reconcilia el arte más actual y transgresor con la institución museo

⁸⁹ Oficina Internacional de Exposiciones (BIE) siglas en francés. Es una organización internacional intergubernamental, con sede en París, instituida en el año 1931, encargada de las exposiciones internacionales con una duración mayor a tres semanas y menor a seis meses, organizadas oficialmente por un Estado. <https://www.cancilleria.gov.co/international/multilateral/inter-governmental/bureau> (consultado el 16 de marzo de 2016)

⁹⁰ Vaca y Giménez, op. cit., p. 68-69

⁹¹ Fernando González Moreno, La exposición temporal como precedente del Museo permanente. Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España, n. 8, 2003, p. 177-185. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2507833> (consultado el 12 de enero 2015)



reconocida por su imagen conservadora y hermética. Lo cual impone un desafío para la institución museológica, por el compromiso ético que establece el museo como representante del patrimonio artístico con la obra expuesta, al mismo tiempo, actúa como espacio legitimador de la misma. Para ello, como sugiere la investigadora Carmen Bueno, se deben tener en cuenta cinco factores fundamentales: los económicos, el tipo de montaje, el lenguaje, los condicionamientos exógenos y las cuestiones de conservación de las obras.

Una exposición de este tipo debe tener la capacidad de transformar, mediante una concepción coherente, la actitud del espectador frente a la obra; para ello, el comisario -figura esencial en las exposiciones- se vale de recursos como, carteles explicativos, reseñas históricas y otros medios. Respecto a la utilización de estos recursos, en la literatura consultada existe disparidad de criterios, desde quienes afirman que entorpecen la relación obra-receptor y se muestran radicales con la eliminación total de estos, hasta los que prefieren explicarlo todo en textos. Graciela Schmilchuk recuerda que

(...) se ha tratado de responder desde hace décadas la cuestión de quiénes leen textos en sala, y cómo y cuánto les sirven, o quienes prefieren los medios audiovisuales e interactivos. Se ha indagado sobre las causas del cansancio que producen los recorridos de las exposiciones.⁹²

En esta investigación se considera que en el caso de exposiciones de obras de arte es necesaria la información sobre el título, un resumen y los detalles explicativos

⁹² Graciela Schmilchuk, *Ventura y desventuras de los estudios de público, Porto Arte, Porto Alegre*, v. 11, no.20, 2000, p. 81



de la exposición a través de paneles, catálogos y otros medios que faciliten la transmisión de ideas, motiven al público y den pistas para mejor disfrute de la obra.

La comunicación, motivación y acercamiento real al público se logran eficazmente en el museo si se conocen las expectativas e intereses de quienes los visitan, de ahí, el valor que adquieren los estudios de público dentro de la institución.

2.1.2. Contextualización de los estudios de público en museos, especificidades en museos de arte.

Resultaría ocioso intentar en este trabajo una sistematización del surgimiento y evolución de los estudios que sobre los públicos de museos se han realizado, pues varias son las tesis de doctorado y artículos científicos consultados que hacen síntesis y evidencian la importancia de estas investigaciones en todos los museos sin distinción tipológica o zona geográfica donde se encuentren. Sería más acertado tratar de contextualizar estos análisis en aras de conocer la situación actual y entender la necesidad de arrojar visiones renovadas sobre el tema. Cuestión que se pretende desarrollar en lo sucesivo.

Como fue anunciado en la introducción, son tres los escenarios en los que generalmente se han desarrollado los estudios de públicos de museos - norteamericano, europeo y latinoamericano- lo que no desconoce los aportes de investigaciones llevadas a cabo en otros espacios. Anteriormente, se citó la tesis doctoral de Eloísa Pérez Santos que, aun cuando data de 1998, es de obligatoria referencia en el tema, pues recoge autores e investigaciones, además organizados cronológicamente, que arrojan luz a los estudios de público y marcan un punto de partida para los que decidan emprender investigaciones de este tipo.



Con la intención de esclarecer conceptualmente el campo en cuestión, la autora se refiere a la diferencia que marcan algunos investigadores entre evaluación de exposiciones, al parecer investigaciones de orden práctico, y trabajos que recurren más a la teoría.⁹³ Además, menciona otros autores que concuerdan en la complementariedad de ambas perspectivas. Al respecto, esta investigación coincide con Pérez Santos en que ‘ambos términos no responden a dos categorías distintas e impermeables, sino a dos polos de un continuo en el que puede llegar a ser difícil diferenciar una estrategia de evaluación de una de investigación’.⁹⁴

En relación con la dualidad terminológica existente dentro del área de estudio, la mencionada autora insiste en que el término ‘Visitor Studies’ -utilizado principalmente en Estados Unidos- que ha sido traducido al castellano como Estudios de público o Estudios de Visitantes, comprende todas las investigaciones relacionadas sobre los visitantes, incluyendo la ‘Evaluación de Exposiciones’, expresión designada para este ámbito hasta la aparición de las definiciones de la AAM.

La American Association of Museums (AAM) a través del Committee on Advance Research and Evaluation (CARE), define los Estudios de Visitantes (Visitor Studies) como: “El proceso de obtención de conocimiento sistemático de y sobre los visitantes de museos, actuales y potenciales, con el propósito de incrementar y utilizar dicho conocimiento en la planificación y puesta en marcha de aquellas actividades relacionadas con el público” (AAM, 1991).⁹⁵

Algunos autores distinguen entre visitantes -asistentes, público- de exposiciones temporales o permanentes y usuarios, el resto de los asistentes a otros eventos o

⁹³ Pérez, op.cit., p.34-35.

⁹⁴ ibid., p.132

⁹⁵ ibid., p.57



servicios en los museos. En la presente investigación se utiliza la expresión estudios de público de museos, pues se analizan investigaciones llevadas a cabo en los espacios expositivos dentro de estas instituciones.

Así, como se mencionó en la introducción, numerosas han sido las investigaciones que, fundamentadas en teorías procedentes de la educación ⁹⁶ principalmente y otras áreas del conocimiento, como la sociológica en menor medida, han contribuido a conocer los comportamientos del público de museo.⁹⁷

Dentro del entramado de investigaciones relacionadas con el tema, uno de los focos de atención importante ha sido la necesidad de segmentar el público de museo, por las posibilidades de perfeccionar el trabajo de la institución que esto representa. Autores consagrados en la temática, provenientes de Estados Unidos, Gran Bretaña y Australia principalmente, han realizado las distinciones no solo teniendo en cuenta las características sociodemográficas de los visitantes sino también la relación de estos con los museos de manera particular, las motivaciones, las experiencias y los significados atribuidos en la visita. En el estudio realizado en el 2011 por el Laboratorio Permanente de Público de Museos de España (LPPM), mencionado en otro epígrafe de esta tesis, se reflejan algunos ejemplos.

⁹⁶ Jenaro Guisasaola y Maite Morentin, ¿Qué papel tienen las visitas escolares a los Museos de Ciencias en el aprendizaje de las ciencias?, *Enseñanza de las ciencias: revista de investigación y experiencias didácticas*, vol.25, no. 3, 2007, p. 401-414, <https://core.ac.uk/download/pdf/13279231.pdf> (consultado el 5 de enero del 2016)

Gisel Martínez Ortiz, *Público, museos e interactividad. Evaluación de los módulos interactivos del Museo del Romanticismo*, tesis de fin de máster, Universidad de Barcelona, 2010, http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/13942/1/GM_MRomanticismo_UB.pdf (consultado 3 de enero 2016)

⁹⁷ Marinella Isabel Franco Martínez, *No todos los mundos soñados son los mismos. Relaciones entre los públicos y los actores de las salas de exposición*, la tesis doctoral, Universidad Complutense, 2014, <https://eprints.ucm.es/25700/1/T35373.pdf> (consultado 3 de enero 2016)

María del Mar Flórez Crespo, La museología crítica y los estudios de públicos en los museos de arte contemporáneo de Castilla y León, *De arte* no. 5, 2006, pp. 231-243, <http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2015/12/Museologiacritica.pdf> (consultado el 4 de febrero 2014)



La heterogeneidad de fundamentos teóricos y temáticas abordadas en los estudios de público admiten pensarlo como un campo multidisciplinar, que algunos investigadores se han propuesto organizar teniendo en cuenta diferentes criterios. María del Mar Flórez Crespo, en el artículo antes citado, al explicar la conexión entre los estudios de público y la museología crítica en el contexto de un museo de arte contemporáneo, menciona una clasificación según algunas orientaciones que pueden tener estos estudios en los museos: marketing y estudios de mercado, montaje de exposiciones, evaluación del aprendizaje y formación del visitante.

La argentina Florencia Puebla Antequera⁹⁸ agrupa los estudios de públicos según enfoques temáticos-conceptuales y propone una nueva corriente de estudio; en este sentido, plantea que los trabajos que surgen en los 70 se pueden agrupar en tres enfoques temáticos-conceptuales: El primero de ellos se caracteriza por una mirada de la exposición y el museo desde un aspecto educativo; el segundo es la rama de estudios de público concebidos como herramienta de evaluación y análisis del diseño y montaje expositivo; el tercero está abocado al desarrollo de estudios de público desde una perspectiva socio-antropológica. En el plano argentino, dice Puebla Antequera, ha surgido a fines de los '90 un innovador enfoque teórico-metodológico que realiza estudios de público desde una perspectiva cognitivo-antropológica de la interpretación del patrimonio cultural, utilizando como base metodológica la semiótica.

De igual modo, Graciela Schmilchuk, en su artículo *Venturas y Desventuras de los Estudios de Publico*, antes citado, ofrece información de investigaciones de

⁹⁸ María Florencia Puebla Antequera, Enfoques temáticos-conceptuales desarrollados en estudios de público, *RdM. Revista de Museología*, nº. 55, 2012, p. 50-55, https://www.academia.edu/3651354/Enfoques_tem%C3%A1ticos_conceptuales_desarrollados_en_estudios_de_p%C3%BAblicos (consultado el 3 de enero del 2016)



públicos y las clasifica teniendo en cuenta las diferentes ciencias o disciplinas que las abordan, la Mercadotecnia, Historia del Arte, Sociología de la cultura, Antropología social, Etnografía, Sociosemiótica de la recepción, Sociología de la cultura, Estética de la recepción, Teoría de las Representaciones y el Socioanálisis.

Schmilchuk, al igual que otros investigadores, alerta de la pertinencia de abordajes centrados en las implicaciones sociales de la relación museo-público más que a los resultados al interior de la institución, esto es, cómo la institución influye en la construcción que los sujetos hacen de su historia, su cultura y dentro de ésta última, del patrimonio. La autora sugiere

(...) indagar con cuáles representaciones de los públicos actúa el personal del sector museos, (...) y compararlas tanto con las que la población tiene de esas instituciones como con los programas actuales de promoción patrimonial, analizando las dificultades políticas para efectuar las modificaciones deseables. Esas representaciones abren o cierran caminos al cambio.⁹⁹

Sobre esta línea de pensamiento, Ana María Cousillas, en su artículo *Los Estudios de Visitantes a Museos. Fundamentos generales y principales tendencias*, hace una distinción entre los estudios de público de museos que tributan al campo de la gestión cultural, que son mayoría, e investigaciones enfocadas en desentrañar la función de los museos en la construcción de las representaciones sociales del mundo contemporáneo, a lo cual se hizo mención en la introducción de la tesis.

Al colocar una lupa en el campo de los estudios de público de museos y acercarla a los realizados en museos de arte, saltan a la vista inmediatamente las

⁹⁹ Schmilchuk, op. cit., p. 100



investigaciones realizadas en la década de 1960 del pasado siglo por Pierre Bouedieu y Alain Darbel,¹⁰⁰ recogidas en el libro *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, donde señalan al museo como espacio de distinción entre unos privilegiados con condiciones favorables para acceder y comprender los contenidos expuestos y otros que quedan excluidos por carecer de dichas condiciones. En la actualidad se debe ser riguroso al tratar de contextualizar estos resultados pues, con el paso del tiempo, la sociedad y la manera de ver los museos de aquellos años han cambiado.

El mencionado trabajo de Graciela Schmilchuki destaca la labor realizada también en Francia por el Ministerio de Cultura para conocer al público de museos, esto arrojó interesantes resultados sobre el uso combinado de los museos: las visitas a museos de arte se conjugan con las de otros de carácter temático, lo que constituyó una actualización de la estructura del público de museos en ese país. Por otra parte, señala Schmilchuk que la investigadora Natalie Heinich analiza el trabajo realizado en el Centro Pompidou, cuyos públicos se estudiaron en 1983 con un cuestionario aplicado a una muestra de 2500 casos, a petición de la administración del Centro; en él se ponen sobre la mesa las incongruencias que se dan entre las aspiraciones de la administración y las construcciones que hacen los públicos en sus prácticas.

Un cambio de paradigma en cuanto a los estudios de público de museos en Francia lo ofrece Jean Claude Passeron, al invertir el análisis propuesto por Bourdieu. Este último quiso ‘comprender las funciones sociales de la frecuentación de las obras y los museos’ y Passeron centró el análisis en el campo de la percepción artística desde la sociología de la recepción, tomando como objeto de estudio ‘las variaciones

¹⁰⁰ Pierre Bouedieu y Alain Darbel, *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2003.



estéticas y culturales del sentido dado a las imágenes y al placer que producen'. Passeron, al contrario de Bourdieu, concede 'legitimidad a todo tipo de discurso de los entrevistados sin juzgarlo en relación con su acercamiento a las interpretaciones eruditas'.¹⁰¹

En cuanto a las investigaciones que profundizan en los aspectos subjetivos con una fuerte carga sociosemiótica, Schmilchuk menciona la investigación realizada por Verón y Levasseur, dirigida al comportamiento y actitud de los visitantes hacia la exposición 'Vacaciones en Francia', cuyo aporte fundamental fue proponer una 'metodología y bases teóricas específicas para generalizar este tipo de estudio en otras exposiciones'.¹⁰²

Paralelo a estos estudios, en Latinoamérica también surgió la necesidad de indagar en las personas que visitaban museos de arte, destacando por sus aportes los estudios llevados a cabo en México. En 1977, la investigadora mexicana Rita Eder¹⁰³ realizó un trabajo titulado *El público de arte en México: los espectadores de la exposición Hammer*, cuya intención fue conocer al público de arte en México y al espectador como parte del proceso artístico. Luego, se realiza entre 1982 y 1983 una investigación en cuatro exposiciones de arte en la ciudad de México, que constituyó el primer trabajo en equipo,¹⁰⁴ en la que se evaluó la relación de los visitantes con

¹⁰¹ Schmilchuk, op.cit., p. 97

¹⁰² *ibid.*, p. 93

¹⁰³ Rita Eder, *El público de arte en México: los espectadores de la exposición Hammer*, *Plural*, v. 4, no.70, México, D.F., 1977, pp.51-65.

¹⁰⁴ Esther Cimet, Martha Dujovne, Néstor García Caclini, Julio Gullco, Cristina Mendoza, Francisco Reyes Palma, Guadalupe Soltero, *El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte*, Editorial: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Dirección de Investigación y Documentación de las Artes, México, 1987.



exposiciones temporales importantes y las mediaciones que intervienen en este proceso como la escuela, los medios de comunicación, etc.

En la década de 1980, también en México, la investigadora Graciela Schmilchuk¹⁰⁵ realizó un estudio sobre las lecturas que suscitan los murales de Diego Rivera en Palacio Nacional, aplicando una encuesta con varias preguntas abiertas; la categorización de las respuestas hizo que no solo lo estético emergiera, sino las lecturas históricas, ideológicas o éticas.

En una publicación del año 2012 Schmilchuk¹⁰⁶ hace una síntesis de los estudios de público en México y recuerda que en 1998 la antropóloga Ana Rosas Mantecón y ella llevaron a cabo una investigación en el Museo Nacional de Arte en la que aplicaron una combinación de recursos lúdicos e informativos, así como una evaluación cualitativa de los mismos, con la que lograron formular una tipología de usuarios y de recursos complementarios. Asimismo, hace referencia Schmilchuk a la investigación de la socióloga Diana Chanquía, quien

comenzó a estudiar la subjetividad estética de ciertos grupos sociales en relación con el arte mexicano del siglo XX, desde la perspectiva de la recepción, a través de grupos de enfoque. Su indagación buscó conocer las representaciones sobre el arte, que ciertos grupos de población (no público efectivo) producen y reproducen a partir de dichas obras.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Graciela Schmilchuk, El público del muralismo como creador de significados, *Signos. El arte y la Investigación*, Anuario de investigación, Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública, México, 1987.

¹⁰⁶ Graciela Schmilchuk, Públicos de museos, agentes de consumo y sujetos de experiencia, *Alteridades*, vol. 22, no. 44, México, 2012, pp. 23-40, <https://www.redalyc.org/pdf/747/74728323008.pdf> (consultado el 3 de febrero del 2016)

¹⁰⁷ *ibid.*, p. 37



La búsqueda bibliográfica y los análisis realizados en este campo han demostrado que los estudios de públicos en museos de arte no han sido constantes, ni en las diferentes regiones, ni en los distintos ámbitos académicos. Se han podido revisar investigaciones aisladas provenientes de varios contextos que, si bien muestran profundidad y seriedad en sus reflexiones, reflejan la falta de sistematicidad de estos estudios a nivel internacional.

Entre las últimas investigaciones revisadas sobre públicos de museos de arte destaca, *No todos los mundos soñados son los mismos. Relaciones entre los públicos y los actores de las salas de exposición*, de la autora Marinella Isabel Franco Martínez, resultado de su tesis doctoral en el 2014, en la que parte de un análisis desde la comunicación entre las exposiciones de arte del CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid y sus visitantes y el papel que en ello juega el comisario de exposición. Señalar, además, el estudio realizado por la investigadora María del Mar Flórez Crespo en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, donde evalúa la interacción de los públicos con dicho museo, desde variables sociodemográficas fundamentalmente. Ambos estudios han sido citados anteriormente.

Pese a estas y otras pesquisas emprendidas desde los propios museos, pero sobre todo desde universidades o centros de investigación con el ánimo de contribuir al conocimiento de la relación arte-sociedad, museos de arte-público, es evidente que estudios de esta naturaleza -estudios de público de museos de arte- son menos frecuentes en relación con investigaciones en otro tipo de museos; lo mismo ocurre con las maneras de enfocar los estudios, la mayoría de las veces desde variables sociodemográficas y centrados en la gestión cultural, y en pocas ocasiones se dirigen a conocer la apropiación simbólica del patrimonio por parte de los sujetos, como bien



alerta Ana María Cousillas, a lo cual se hizo referencia en la introducción de este trabajo.

Respecto a esta última idea, ya Graciela Schmilchuk desde 1996 llamaba la atención en cuanto a la necesidad de toma de conciencia por parte de los profesionales de cada museo sobre las responsabilidades de la institución, por un lado, el compromiso con la preservación del patrimonio, con la visión y uso que de él se necesita legitimar, pero, sobre todo, con la sociedad. Por ello, no solo es importante conocer las características de estos visitantes, sino también indagar en los hábitos de esos grupos sociales, sus motivaciones y comportamientos, representaciones y las prácticas culturales derivada de todo ello.

Aunque la existencia del patrimonio artístico, el museo como contenedor de este, la exposición como espacio de presentación del mismo y los estudios de públicos, anteceden a la noción de museología como campo científico dedicado especialmente al análisis de la institución museológica, es pertinente en lo sucesivo acotar algunas ideas sobre este particular, pues toda investigación sería referida al museo y su relación con el público no debe desconocer la evolución al interior del campo museológico.

2.1.3. La museología: ¿por qué es acertado el estudio de público de un museo de arte desde la museología crítica?

Una de las áreas del conocimiento desde la cual se ha analizado con rigor y sistematicidad al museo y el patrimonio resguardado en él, es la museología. En el continuum histórico que conforma este campo, del cual se pudiera tener una acertada



visión en *Manual de la historia de la museología*,¹⁰⁸ es posible advertir dos momentos significativos, uno remite a los conceptos e ideologías de los museos, el arte y el patrimonio de la primera mitad del siglo XX, que especialistas del tema han concordado en nombrar pensamiento tradicional, y el otro se ubica en la segunda mitad de ese siglo, cuando ocurre un proceso de madurez teórica dentro del campo y amplía su objeto de estudio.

Los planteamientos derivados de este proceso, que alcanzan visibilidad internacional en la conocida Mesa Redonda celebrada en Santiago de Chile en 1972¹⁰⁹ y se reafirman con las Declaraciones de Quebec (1984)¹¹⁰ y de Caracas (1992)¹¹¹, constituyen lo que los investigadores han denominado Nueva Museología, la cual se encuentra en continúa actualización teórica, desde varios espacios académicos, centros de estudios y la institución rectora, Consejo Internacional de Museos (ICOM).

En la citada Mesa Redonda de 1972, incluso desde antes –los ecomuseos impulsados en Francia- quedó explícito el carácter sociológico que tomaría el campo de la museología a partir de ese momento, al colocar a la sociedad y su desarrollo, y a la necesidad de incentivar una conciencia crítica en las personas en el centro de su

¹⁰⁸ Jesús Pedro Lorente, *Manual de historia de la museología*, Trea, España, 2012.

¹⁰⁹ En mayo de 1972 se llevó a cabo en Santiago de Chile la Mesa redonda sobre el desarrollo y el papel de los museos en el mundo contemporáneo. En esa ocasión, la Unesco junto a un grupo de especialistas reflexionaron sobre la relación de los museos con su entorno y determinaron que los museos debían jugar un papel determinante en el desarrollo de las comunidades. http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2014/07/copy_of_declaracao-da-mesa-redonda-de-santiago-do-chile-1972.pdf (consultado el 8 de marzo del 2016)

¹¹⁰ En octubre de 1984 surge la Declaración de Québec, como consecuencia directa de celebrarse en Québec el I Taller Internacional de Ecomuseos y Nueva Museología; donde se reafirmó los postulados defendidos en la reunión de Santiago de Chile. <http://museosdesantafe.com.ar/wp-content/uploads/2014/08/DECLARACION-DE-QUEBEC.pdf> (consultado el 8 de marzo del 2016)

¹¹¹ Declaración de Caracas, 1992, Museos.ve, no. 22, Venezuela, 2013. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4325836> (consultado el 8 de marzo del 2016)



atención; de ahí que surgieran tendencias como la museología social, la museología comunitaria y la museología crítica que se analiza más adelante en este epígrafe.

En el campo en cuestión, tuvieron un importante peso, además, las variaciones conceptuales y metodológicas de las disciplinas y ciencias analizadas al inicio de este capítulo, que terminaron por legitimar la extensión cultural y simbólica en la práctica de los sujetos.

Con la atención puesta en las personas que disfrutaban del patrimonio y en el desarrollo de la sociedad, la museología, modificó su manera de concebir y entender las funciones de los museos.¹¹² Si antes las funciones básicas de un museo¹¹³ tuvieron a la conservación, la investigación y la comunicación, como esenciales; ahora, ocupan un lugar relevante otras funciones como la educativa y sobre todo la función social, que tiene la responsabilidad de estudiar el contexto social para reconocer las potencialidades útiles en el fortalecimiento de la identidad cultural y el progreso colectivo.

De modo que, esta nueva forma de entender la museología no la relaciona solo a las acciones que se puedan proyectar en los museos tradicionales, sino que pone sobre la mesa de reflexión la posibilidad de visualizar el contexto social como espacio desde el cual pensar la museología. En esta lógica de pensamiento, especialistas del campo abordan el contexto urbano como objeto de museo, teniendo como pilares teóricos los análisis de la sociología urbana, procedente de la Escuela Sociológica de

¹¹² Es posible reconocer en la museología un gran apego a los criterios de la teoría funcionalista, respecto a la forma en que conciben a los museos. El funcionalismo es una corriente sociológica, estudia la sociedad en sistema como un todo, donde el funcionamiento de cada estructura influye en las demás.

¹¹³ Peter Van Mensch, *Towards a methodology of museology*, PhD thesis, University of Zagreb, 1992, <http://vana.muuseum.ee/uploads/files/mensch17.html> (consultado el 8 marzo del 2017)



Chicago. Las reflexiones en torno a lo urbano han evolucionado desde los planteamientos liderados, entre otros, por Louis Wirth,¹¹⁴ hasta los aportes más contemporáneos sobre el tema de la mano del sociólogo español Manuel Castells.¹¹⁵

La manera en que este autor entiende la sociedad urbana ha contribuido a explicar desde el pensamiento museológico la relación del sujeto con su entorno. Castells señala que no hay una secuencia lineal, sino una diversidad de procesos sociales que tienen lugar en el contexto urbano, producida por una variedad de prácticas y orientaciones sociales y culturales.

Tales argumentos inciden en la manera de proyectar el pensamiento museológico, principalmente a partir de la segunda mitad del pasado siglo; a ello se unieron los desarrollos alcanzados en el área de la teoría de la cultura y los estudios culturales ingleses. En este sentido, comienzan a ser más latentes las preocupaciones por el uso de la memoria colectiva como forma de comprender y transformar la realidad; asimismo, interactuar con las comunidades, teniendo en cuenta sus expectativas y posibilidades, y contribuir a la apropiación y reapropiación del patrimonio y la identidad desde la práctica social; reforzándose la necesidad de una postura de la museología más comprometida con la transformación y el desarrollo social.

Museología crítica.

Sin lugar a duda, lo anterior condujo a que en el campo de la museología emergiera una nueva corriente de pensamiento: la museología crítica, que

¹¹⁴ Louis Wirth, Urbanismo como forma de vida, en Mario Bassols, Roberto Donoso, Alejandra Massolo, y Alejandro Méndez (coomp), *Antología de Sociología urbana*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p. 162

¹¹⁵ Manuel Castells, *La cuestión urbana*, Siglo XXI España, 1974.



problematiza en torno a la teoría y la praxis de los museos en la realidad contemporánea y que, como bien afirman Óscar Navarro y Christina Tsagaraki, 'no es nueva, ha estado presente desde la década de 1970 en la Academia Reinwardt de los Países Bajos.' ¹¹⁶

Los primeros análisis referidos a esta corriente tuvieron lugar en las academias del Reino Unido, los Estados Unidos, Canadá anglófono y España, más específicamente en el campo de la Historia del Arte, poniendo énfasis en la relación colección-público, tomando como centro de estudio a los museos de arte contemporáneo. En Latinoamérica, destacan Costa Rica, Argentina y México, principalmente.

Jesús Pedro Lorente, en el artículo *Nuevas Tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica*,¹¹⁷ esboza los orígenes de esta corriente de pensamiento museológico; el autor menciona que en sus estudios sobre el tema descubrió por vez primera la expresión *critical museology* en la tesis doctoral de Lynne Teather y que, en sus inicios, los espacios por excelencia donde se aplicó esta corriente fueron en los museos de arte contemporáneo.

De lo novedosa y renovadora que ha resultado ser esta corriente de pensamiento museológico, en la manera de entender y aplicar los desarrollos teóricos de la comunicación, nos habla la investigadora Nuria Rodríguez Ortega, al afirmar que dicha

¹¹⁶ Óscar Navarro y Christina Tsagaraki, Museos en la crisis: una visión desde la museología crítica, *Museos.es Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, no.5-6/2009-2010, España, p.50-57, <http://www.cult.gva.es/sumbbaa/-DocumentoDigitalizado1/MUSEOS.ES/2009-2010%20n%20n%205-6.pdf> (consultado el 12 de enero del 2016)

¹¹⁷ Jesús Pedro Lorente, Nuevas Tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica, *Museos.es Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, no 2, España 2006, pp. 24-33. <http://www.educacionyfp.gob.es/dam/jcr:f7e98180-b951-45ab-bae3-4af66471ba78/rev02-jesus-pedro-lorente.pdf> (consultado el 3 de febrero del 2016)



corriente ‘está en condiciones de representar un espacio para el pensamiento sobre lo museológico-patrimonial abierta a las transformaciones’ de la comunicación en la actualidad, porque ‘la museología crítica está intentando ser afín a su momento histórico, y en un sentido crítico e interdisciplinar, condiciones todas inexcusables en esa nueva relación entre patrimonio y medios de comunicación (...)’ ¹¹⁸

En un texto titulado *Museología crítica y arte contemporáneo*, publicado en el año 2003, citado en otro epígrafe de esta tesis, los autores Jesús Pedro Lorente y David Almazán compilan diversos artículos de investigadores dedicados a reconocer la importancia y actualidad de la museología crítica en museos y centros de arte. Así, Carla Padró, en su trabajo *La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zona de conflicto e intercambio*, señala como aspecto sustancial de la museología crítica que, desde ella, el museo se proyecta ya no

(...) como socializador y democratizador, sino social y democrático preocupado por fomentar una ciudadanía más crítica, más que solamente consumista. (...) Esta visión radicaliza y pone en crisis los valores democratizadores de los museos, resituándolos como zonas de contacto (Clifford, 1999) o como lugares de conflicto y controversia (Bunch, 1995).¹¹⁹

Resalta en su texto cómo esta corriente de pensamiento museológico ha cuestionado desde las informaciones que circulan en los museos, los roles

¹¹⁸ Nuria Rodríguez Ortega, Patrimonio cultural y medios de comunicación. De la transmisión a la mediación. En *Acceso, comprensión y apreciación del patrimonio histórico-artístico: reflexiones y estrategias: el contexto museístico*. Ayuntamiento de Málaga, Área de Cultura, Educación y Fiestas: Museo del Patrimonio Municipal, 2008. p. 70.
https://repositorio.iaph.es/bitstream/11532/326971/1/Sanju%C3%A1n%20Beatriz_Museo%20de%20Patrimonio%20Municipal%20de%20M%C3%A1laga_.pdf (Consultado el 12 de enero 2015)

¹¹⁹ Carla Padró, La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zona de conflicto e intercambio, en Jesús Pedro Lorente y David Almazán (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Pressas Universitarias de Zaragoza, España, 2003 p. 60.



profesionales, hasta las políticas expositivas. En este sentido, señala ‘deberíamos ser conscientes de que, si entendemos los museos como espacios de representación y como encuentros entre prácticas culturales, deberemos apostar por el estudio de los marcos interpretativos que otorgamos a los museos’.¹²⁰

Por otro lado, el investigador Óscar Navarro Rojas¹²¹, en su artículo *Ética, museos e inclusión: un enfoque crítico*, presenta lo que considera los principios teórico-filosóficos de la museología crítica mostrando la relación de esta con la sociología, la filosofía, los estudios y la teoría culturales. Desde la teoría cultural, puntualiza Navarro, ‘se analizan las estrategias de comunicación de las instituciones museísticas cristalizadas en las exhibiciones mediante las categorías de «poética» y «política» aplicadas a estas.’¹²² En apretada síntesis, apunta que los estudios culturales, la sociología y la filosofía al conjugarse en la museología crítica proponen un enfoque que se centra en el estudio de las instituciones museísticas tanto al nivel de su gestión y administración como de su carácter ideológico-político.

En los artículos *La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, MUSAC* (2006), ya citado, y *Los nuevos paradigmas museísticos de la postmodernidad: El Museo MUSAC de León*,¹²³ ambos de la investigadora María del Mar Flórez Crespo, se constata la aplicabilidad de la museología crítica en un museo

¹²⁰ *ibid.*, p.63

¹²¹ Óscar Navarro Rojas, *Ética, museos e inclusión: un enfoque crítico*, *Museo y territorio*, no. 4, Málaga, España, 2011, pp. 49-59 <http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/01/museoyterritorio04.pdf> (consultado el 4 de enero 2017)

¹²² *ibid.*, 50

¹²³ María del Mar Flórez Crespo, *Los nuevos paradigmas museísticos de la postmodernidad: El Museo MUSAC de León*, *Museo y territorio*, no. 4, 2011, pp. 115-123 <https://museoairelibre.files.wordpress.com/2016/07/nuevos-paradigmas-musec3adsticos-de-la-posmodernidad.pdf> (consultado el 4 de enero 2017)



determinado y la autora afirma que 'la museología crítica es una corriente, a su vez, expresión de la misma diversidad de discursos válidos, que defiende la voz del público, visitante o espectador, como receptor activo del mensaje institucional'. ¹²⁴

El investigador Manuel Ramos Lizana¹²⁵ en *De la crítica museológica a la museología crítica o ¿cómo evaluar los grandes eventos mediático-culturales?*, luego de comentar la imagen que los medios de comunicación proyectan de los museos a través de sus comentarios y noticias, más sensacionalistas que analíticas, a juicio del autor, reflexiona sobre las que serían las tareas principales de la museología crítica, a su modo de ver. En este sentido, señala que los museos deberían, entre otras cosas, indagar acerca de la repercusión social de las políticas culturales y valorar la educación, la comunicación y la transmisión de conocimiento e ideas sobre la propaganda en el mundo de los museos.

Luego de analizar los criterios de algunos de los autores más destacados en el campo de la museología crítica, se sistematizan ciertas ideas que resultan esenciales a los efectos del presente trabajo y efectivamente nos inducen a afirmar que es acertado el estudio de público de un museo de arte desde la museología crítica. Bajo esta corriente museológica, la forma por excelencia de comunicar en los museos, la exposición, es analizada básicamente según dos presupuestos fundamentales: la producción de significados mediante el ordenamiento, conexión y estructuración de los elementos de la exposición, por otro lado, está el rol de la exposición y el museo en la construcción de conocimiento y como reforzador de identidad colectiva. Así, uno

¹²⁴ *ibid.*, p., 116

¹²⁵ Manuel Ramos Lizana, *De la crítica museológica a la museología crítica o ¿cómo evaluar los grandes eventos mediático-culturales?*, en Beatriz Sanjuán Ballano (coord.) *Patrimonio cultural y medios de comunicación*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, pp. 108-117.



de los aportes de los estudios culturales al pensamiento museológico contemporáneo es el énfasis en los procesos de construcción de significados, tanto de la institución como del público que a ella acude.

Estos razonamientos, además, permiten estudiar el museo como una institución que está condicionada por factores sociales, económicos, históricos y políticos que influyen en su desarrollo. De tal suerte, la museología crítica estimula la idea de que los museos no deben limitarse a investigar sus colecciones y funciones, sino que necesitan asumirse como espacios generadores de procesos de construcción social y simbólica, de cuestionamientos, de democracia cultural y aprendizaje, a través del diálogo, negociación y consenso del público con aquello que propone la institución, lo que supone una participación para dejar de ser un ente pasivo que observa, esto es, la posibilidad de las personas de expresarse y ser tenidas en cuenta.

Esta manera de entender la museología ve los museos como espacios de excepcional oportunidad para la retroalimentación, en los que los asistentes, lejos de mantener la actitud tradicional de receptor pasivo, se enrolan en la experiencia de reflexionar y participar de lo que están apreciando, activan hábitos cognitivos, competencias culturales antes aprendidas, que les ayudan a interpretar el patrimonio cultural. Se entiende la visita al museo como un proceso de toma de conciencia de la significación y protección de la cultura y el patrimonio más específico, a través de prácticas y hábitos que se van creando al interpretar los mensajes que devela el museo. En suma, la museología crítica estimula el diálogo y la necesidad de expresión de las personas ante la oferta institucional.

En el contexto cubano, los museos y las prácticas museológicas han dado pasos visibles en cuanto a sus acercamientos a las personas, principalmente a nivel



comunitario, más evidente desde la década de 1990 con iniciativas de animación sociocultural, a lo cual se hace referencia en el próximo epígrafe. Sin embargo, el pensamiento contemporáneo de esta disciplina, que propone problematizar sobre la noción misma de museo, como es la museología crítica, no ha calado hondo en la gestión y política de las instituciones, pues las prioridades siguen siendo el estudio y conservación de sus colecciones, más centrados en los objetos que en los sujetos.

Por lo general, los museos continúan presentando colecciones, de sucesos históricos, de investigaciones científicas, la mayoría de las veces como algo inamovible, descuidando las múltiples mediaciones que intervienen en la relación colección-personas. La gestión, los procesos curatoriales, la educación y la comunicación en las instituciones museísticas se preocupan más por las cuestiones de accesibilidad, o sea de la forma en que los públicos pueden acceder al edificio, a una exposición u otro servicio, que por la manera en que estos públicos pudieran sentirse partícipes de los procesos de las instituciones museísticas o verse reflejados en ellos.

Como parte del proceso de investigación, fueron visitadas la mayoría de las universidades del territorio nacional y algunos de sus museos y como resultado de estas pesquisas se constató que las investigaciones realizadas en museos centran su atención, por lo general, en develar el origen y evolución de las colecciones, las funciones y comunicación del museo. En Guantánamo destaca una investigación resultado de la tesis de doctorado de Ana Daelé Valdés Millán,¹²⁶ en su estudio después de analizar la situación de los museos en la provincia, diseñó una estrategia

¹²⁶ Ana Daelé Valdés Millán, *Propuesta de estrategia para el sistema provincial de museos de Guantánamo, República de Cuba*, tesis de doctorado inédita, Universidad Lusófona de Humanidades y Tecnologías, Lisboa, Portugal, 2018.



para el sistema de museos con la intención de fortalecer la participación comunitaria en dichas instituciones, todo ello desde los fundamentos de la sociomuseología.

En la provincia de Santiago de Cuba se consultaron aproximadamente ochenta tesis en opción al título de Especialista en Museología de la Universidad de Oriente, cuyas temáticas están orientadas fundamentalmente al estudio de colecciones, actualización del guion de montaje de las salas expositivas,¹²⁷ propuestas museológicas¹²⁸, conservación preventiva para las piezas¹²⁹, la imagen del museo,¹³⁰ proyectos de reanimación sociocultural y promoción cultural de valores patrimoniales en museos¹³¹, ruta ecomuseística de los sitios históricos terrestres de la guerra

¹²⁷ Ivón Mejías Miravalles, *La Colección de Quirópteros del Museo de Historia Natural "Dr. Jorge Ramón Cuevas". Clasificación e identificación*, tesis de especialidad inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2006.

Annia Domínguez Bicot, *Estudio museológico de la colección de pintura y dibujo del Museo Frank País García*, tesis de especialidad inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2003.

Lorchon Evans Rodríguez Ávila, *El accionar revolucionario del teniente coronel Rosendo valiente: un estudio desde la colección atesorada en el museo Casa Natal Antonio Maceo*, tesis de especialidad inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2011.

Isabel Lora Núñez, *Sala de Arqueología aborigen del Museo de Historia Natural "Tomás Romay": reanimación de su guion de montaje*, tesis de especialidad inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2010.

Vivian Susana Suárez Loo, *Las huellas de los naturalistas: un enfoque museológico en el Museo de Historia Natural "Tomás Romay" de Santiago de Cuba*, tesis de especialidad inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2008.

Marisol González de la Cruz *El Castillo de Morro: una propuesta de montaje*, tesis de especialidad inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2003.

¹²⁸ Ana J. Santa cruz Pacheco, *Propuesta museológica: sala 30 de noviembre*, tesis de especialidad inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2003.

Graciela Pacheco Fera, *Propuesta de guion museológico para el sitio histórico "El Cañón"*, tesis de especialidad inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2006.

Laura Ors García, *Nueva propuesta museológica para la galería de los corresponsales de guerra del Museo de la Imagen "Bernabé Muñiz Guibernau"*, tesis de especialidad inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2009.

¹²⁹ Yanilaysi Ortiz Aguilera, *Una propuesta necesaria de conservación preventiva para el Museo Municipal José Maceo Grajales del municipio Songo La Maya*, tesis de especialidad inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2008.

Jaqueline Cordiés Jackson, *Plan de conservación preventiva Museo del Carnaval*, tesis de especialidad inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2003.

¹³⁰ Martha Elena Aparicio Velázquez, *El Moncada: redimensión de su imagen en el Museo 26 de julio*, tesis de especialidad inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2003.

¹³¹ Ronel Barthelemy Adamo, *Proyecto de reanimación sociocultural del Museo Abel Santa María Cuadrado 'La Voz de la Memoria'*, tesis de especialidad inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2010.

Damicela Curbera Jeréz, *Proyecto de animación sociocultural 'Por el sendero de los héroes'*, tesis de especialidad inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2009.

Alenelis García Isaac, *Proyecto de animación sociocultural: 'Por una cultura feliz' Museo del Carnaval*, tesis de especialidad inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2006.

Magda Amara Leshley Olivares, *La promoción cultural de los valores patrimoniales del Museo de Ambiente Histórico Cubano*, tesis de especialidad inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2005.



hispano-cubano-norteamericana (1898) en Santiago de Cuba¹³², proyecto educativo¹³³, y al rescate del patrimonio documental.¹³⁴

La ciudad de Bayamo –provincia Granma- cuenta con la investigación *Significados atribuidos e intereses institucionales en el consumo de servicios culturales en los museos*, realizada por Máximo Ricardo Gómez Castells en el año 2013, citada en la introducción de este trabajo. El investigador en las palabras introductorias de su informe explicita que los estudios que indaguen en el público de los museos

(...) no han ocupado en Cuba, un lugar de relieve en los estudios culturales, pues a pesar de las transformaciones operadas en la concepción del patrimonio, los museos y la comunicación, apenas son estudiados los efectos de las políticas culturales que orientan a las instituciones de la sociedad actual, cuestión que si ocupa a los investigadores en otros países preocupados por el nivel de consumo del patrimonio.¹³⁵

Dicha afirmación es evidente también, en revisiones de las sucesivas provincias. En la provincia de Holguín fueron consultadas dos investigaciones dirigidas al público específicamente, una del 2014, realizada por especialistas del Museo Provincial ‘La Periquera’,¹³⁶ quienes diseñaron una estrategia educativa para la atracción del público adulto a las exposiciones del museo, en la que no solo centraron la atención en el

¹³² Carlos Edgar Martínez Bueno, *Ruta ecomuseística a través de los sitios históricos terrestres de la guerra hispano-cubanoamericana (1898) en Santiago de Cuba*, tesis de especialidad inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2008.

¹³³ Ana Rebeca Muñoz López, *Proyecto educativo del museo Castillo del Morro dirigido a los jóvenes que realizan la ceremonia ‘Con la puesta del Sol’*, tesis de especialidad inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2003.

¹³⁴ Meibis Riquene Guerra, *Estrategia para el rescate del patrimonio documental de la familia Frank País García*, tesis de especialidad inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2006.

¹³⁵ Gómez, op. cit., p.3

¹³⁶ Karina Díaz Chacón, Lilian Leyva Infante y Rosabel Reyes Portelles, *Estrategia para atraer al público adulto a las exposiciones del Museo Provincial ‘La Periquera’* trabajo inédito, Museo Provincia de Holguín, ‘La Periquera’, Cuba, 2014.



público asistente, sino que además tomaron muestras de la comunidad cercana al museo; el trabajo constituyó un loable intento por aumentar el número de visitantes y en el mismo es visible una intención de la gestión institucional que no profundiza en variables interpretativas.

La otra investigación, citada en otro epígrafe de esta tesis, es de mayor rigor teórico que la anterior, pues constituyó la tesis doctoral del investigador Juan Carlos Osorio Remedios. Se realizó en el museo Chorro de Maíta ubicado en la localidad de Banes, provincia Holguín, reflexionó sobre los estudios de público de museos desde una perspectiva sociológica y desde ahí, caracterizó a los públicos de la institución a partir de una segmentación y determinó algunas tendencias. En ella se realiza una propuesta museística desde el perfeccionamiento de la gestión cultural del museo como respuesta a las demandas, sugerencias y expectativas manifestadas por los públicos. Un tercer trabajo consultado en la provincia, citado al inicio de esta investigación, remite al coleccionismo en museos.

En la provincia Camagüey se pudieron consultar dos investigaciones realizadas en el Museo Provincial 'Ignacio Agramonte' dirigidas desde la Universidad, ambas enfocadas a colecciones del museo ¹³⁷ y no se hallaron estudios sobre público de museo. Situación similar se encontró en la provincia Villa Clara, el acercamiento a los archivos de la Universidad Central 'Marta Abreu' permitió consultar tres tesis realizadas en museos dirigidas desde la institución académica, dos concernientes a

¹³⁷ Danisey González Viamontes y Yanelys Viera Pópez, *Catálogo Digital para la Colección de Artes Plásticas Camagüeyanas del Museo Provincial "Ignacio Agramonte"*, tesis de grado inédita, Universidad de Camagüey, Cuba, 2006.

Lianet Sarduy Gómez, *El coleccionismo de objetos históricos del Museo Provincial Ignacio Agramonte. 1944-1958*, tesis de grado inédita, Universidad de Camagüey, Cuba, 2017.



la museografía¹³⁸ y una con visión educativa, la cual fue citada en otro epígrafe de este texto, pero en ninguno de los trabajos analizados se ha estudiado el público de la institución museística.

En el caso de la provincia Cienfuegos, las investigaciones realizadas en museos dirigidas desde la Universidad 'Carlos Rafael Rodríguez Rodríguez', que se pudieron consultar, están orientadas a la gestión ambiental –citada en otro epígrafe de la tesis–, a estudios de socialización¹³⁹ y competencias profesionales.¹⁴⁰ La provincia de Matanzas cuenta con la experiencia en estudios de público de museos de la investigadora Ana María Peña Rangel, que con su labor investigadora llevada a cabo desde la Universidad ha contribuido en la realización de estudios de este tipo en la provincia, como ya fue mencionado en la introducción. Otro artículo consultado que arroja luz sobre la temática en el territorio es *Estudio de público en el Museo 'Palacio de Junco': un entorno poco conocido*,¹⁴¹ de un colectivo de especialistas y profesores en el año 2007. Los otros dos trabajos en la provincia, citados al inicio de esta tesis, remiten a cuestiones más generales del museo.

¹³⁸ Oscar Mijares Domínguez, *Proyecto de Museografía para el Museo Municipal José Luis Robau de Sagua la Grande*, tesis de grado inédita, Universidad Central "Marta Abreu" de las Villas, Cuba, 2013.

Aracelys Del Portal Rodríguez, *"Propuesta de inclusión de elementos históricos al guion museológico del Museo de la Agroindustria Azucarera Marcelo Salado de Caibarién"*, tesis de grado inédita, Universidad Central "Marta Abreu" de las Villas, Cuba, 2014.

¹³⁹ Valentín Lamas Socarrás, *La obra poética identitaria de la familia Núñez y su socialización en el Museo de Rodas*, tesis de grado inédita, Universidad de Cienfuegos, Cuba, 2013.

María Elena Ávalos Castillo, *Propuesta de actividades para la socialización de las personalidades históricas en el Museo Municipal de Cumanayagua*, tesis de grado inédita, Universidad de Cienfuegos, Cuba, 2012.

¹⁴⁰ Yamila Ayala Dueñas, *Las competencias profesionales del Licenciado en Estudios Sociocultural para el trabajo con públicos de la tercera edad en el Museo Provincial de Cienfuegos*, tesis de grado inédita, Universidad de Cienfuegos, Cuba, 2013.

Yarsisleidy Vázquez Sarría, *Definición de Competencias Profesionales para el trabajo en el Museo Municipal de Cumanayagua*, tesis de grado inédita, Universidad de Cienfuegos, Cuba, 2013.

¹⁴¹ María Teresa Estrada Castro, Ramón Eduardo García García y Ana Carro Rossell, *Estudio de público en el Museo 'Palacio de Junco': un entorno poco conocido*, RdM. *Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, no. 40, 2007, pp. 16-29.



En la provincia Pinar del Río, el artículo consultado¹⁴² se centra en un plan de acciones derivadas de la estrategia de promoción sociocultural del Museo de Historia Natural ‘Tranquilino Sandalio de Noda’, con la finalidad de incrementar la participación de los estudiantes de la carrera Ingeniería Forestal de la Universidad de Pinar del Río al museo. Y en la provincia también, se pudo consultar la tesis de doctorado de Dory Castillo Garriga,¹⁴³ su investigación se enfocó en la utilización de la interpretación del patrimonio para incidir positivamente en el desarrollo local de la ciudad, desde la participación comunitaria.

Un libro de obligada consulta para todo el que se aproxime a estudios de museos en Cuba es *Coleccionismo y museos en Cuba (siglos XVI-primer mitad del XX)* de María Mercedes García Santana,¹⁴⁴ publicado en el año 2017 que, aun cuando no centra la atención en estudios de público específicamente, arroja valiosa información sobre los más importantes museos cubanos y sus colecciones, incluyendo al MNBA, escenario de la presente tesis. Las investigaciones realizadas en dicho museo las analizaremos en el siguiente capítulo.

Como ha quedado demostrado, los estudios de público en los museos cubanos no son abundantes y los existentes, en su mayoría, se orientan más a cuestiones que tributan a la gestión de estas instituciones desde un accionar práctico, como fue anunciado en la introducción; lo cual revela un problema de esencia conceptual en muchos de los museos, pues desde la propia concepción de sus procesos, no está

¹⁴² Rosmery Martínez Naranjo; Tamara Abrante Hernández; Yenisey Cimero Labrador y Gilberto Barrera Ramos, Experiencias del Museo de Historia Natural en la formación integral de estudiantes de la Carrera de Ingeniería Forestal, *Revista Cubana de Ciencias Forestales: CFORES*, Vol. 3, no. 2, Cuba, 2015.

¹⁴³ Dory Castillo Garriga, *La interpretación del patrimonio de la ciudad de Pinar del Río, República de Cuba*, tesis de doctorado inédita, Universidad Lusófona de Humanidades y Tecnologías, Lisboa, 2018.

¹⁴⁴ María Mercedes García Santana, *Coleccionismo y museos en Cuba (siglos XVI-primer mitad del XX)*, UH Editorial, La Habana, Cuba, 2017.



contemplada la participación real de las personas en ellos, principalmente en las exposiciones, cuestión que se refleja luego en la baja afluencia de públicos, asisten solo los especialistas y conocedores de las temáticas y se ve frustrada la aspiración de la institución de ampliar la diversidad de sus públicos. Las investigaciones, tanto las desarrolladas en el ámbito académico como las organizadas desde los propios museos, han dejado descubierta la arista de los procesos de construcción simbólica del patrimonio que se generan al interior de estas instituciones por parte de los públicos, como pueden ser las representaciones sociales del patrimonio, a la cual esta investigación pretende realizar algunos aportes.

Con la finalidad de *explicar las representaciones del patrimonio artístico en el público joven de las exposiciones temporales del Edificio Arte Cubano del MNBA, que sirvan como referente para el diseño de un plan de acciones*, fue necesario en este epígrafe sistematizar la evolución teórica de la relación del arte y sus receptores para de este modo contextualizar la relación del patrimonio artístico y su público en el espacio museológico. Por tratarse de una investigación referida al patrimonio expuesto en un museo de arte, se priorizan los fundamentos conceptuales de la museología crítica, pues dicha corriente se desarrolla fundamentalmente en museos de esta naturaleza y otorga un lugar de privilegio a los públicos. Por ello se incursionó también en el campo de los estudios de público donde son evidentes los escasos y dispersos estudios que priorizan los análisis subjetivos del público.

Como anunciamos al inicio del capítulo, el epígrafe que sigue a continuación, estrechamente relacionado con el anterior, se centra en el Edificio de Arte Cubano específicamente, donde se desarrolla esta investigación, no sin antes repasar los hitos fundamentales de la historia del Museo Nacional de Bellas Artes en sentido general.



2.2. El Edificio de Arte Cubano del MNBA y su labor museológica.

Organización estructural de la entidad

La historia del Museo Nacional está ampliamente explicitada en el libro *Museo Nacional de Bellas Artes Cuba 100 años*, de la autora Corina Matamoros Tuma.¹⁴⁵ Por ello, en esta investigación solo se exponen algunas ideas que sirven de hilo conductor para conformar una visión general del trabajo museológico de la institución en la actualidad, sin entrar en detalles de su fundación el año 1913 y las distintas sedes por las que transitó hasta la década de 1950.

Cuando en 1954 queda inaugurado el Palacio de Bellas Artes y Museo Nacional, hoy sede del Edificio de Arte Cubano, su tipificación era polivalente ya que tenía una sección de Historia y otra de Bellas Artes. Para esa fecha, el Museo ya contaba con valiosas obras de reconocidos artistas cubanos, pero luego del triunfo revolucionario en el año 1959, debido a las medidas adoptadas por el nuevo gobierno, se multiplicaron las obras de arte y las piezas de valor.

Dicho incremento representó un reto para la institución que debía almacenar, clasificar y estudiar los tesoros recaudados. De todo ello resultó la especialización del Museo en bellas artes dejando atrás su tipificación polivalente. A partir de ese momento la institución toma otro rumbo museológico. Se traza como primer objetivo esbozar el recorrido histórico de las artes plásticas de la nación y más adelante las obras de arte foráneas fueron trasladadas a otro inmueble.

¹⁴⁵ Corina Matamoros Tuma, *Museo Nacional de Bellas Artes Cuba 100 años*, Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba, 2014.



En las décadas de 1970 y 1980 el Museo impulsó Salones, con la finalidad de visibilizar el arte joven; del mismo modo, tomó protagonismo dentro de la Bienal de La Habana, que es el evento de mayor alcance internacional de las artes visuales cubanas. A inicios de 1990 el país entra en una profunda crisis económica, como se mencionó en el apartado anterior, y al Museo llegan también con fuerza los efectos de las carencias financieras.

De modo que en el año 1996 el Museo cierra al público, pero aun con las vicisitudes comenzó algunas labores de remodelación arquitectónica y reordenamiento museológico. Este tiempo no significó la parálisis de las obras, ya que muchas de sus colecciones fueron exhibidas en espacios fuera del territorio nacional.

Es justo en este momento donde se decide trasladar la colección de arte extranjero para un inmueble donado por el gobierno al Museo, el edificio del antiguo Centro Asturiano. La ampliación de los espacios supuso un reacomodo en la perspectiva museológica, ahora pensada en dos edificios que, aunque distintos eran complementarios de la función social del Museo Nacional.

En la actualidad el Museo Nacional de Bellas Artes está conformado por tres edificios cercanos entre sí, ubicados en el céntrico municipio de la Habana Vieja: el edificio destinado a las labores administrativas, otrora Cuartel de Milicias, construido en 1764 que también fue restaurado; el Edificio de Arte Cubano, al cual se ha hecho referencias, adaptado en 1954, que anteriormente fue la Plaza del Polvorín o Mercado de Colón, construido entre 1882 y 1884; y el Edificio de Arte Universal, antes Centro Asturiano, diseñado por el arquitecto español Manuel de Busto e inaugurado en 1927 y al igual que los anteriores también fue objeto de restauración.



Tras su reconstrucción capital, a partir de julio del año 2001, el Museo Nacional de Bellas Artes experimentó un impulso renovador en todos sus servicios. Sin embargo, el tema del público en el MNBA en la actualidad reclama mayor atención. Y hasta en el libro de los cien años de la institución, en el apartado que aborda *El Museo y el público*, se aprecia una reflexión más cuantitativa¹⁴⁶ que un análisis profundo que pueda revelar información sobre la relación simbólica y subjetiva que mantiene la institución con su público.

La idea de valorar la labor museológica del Edificio de Arte Cubano del MNBA según las tendencias de la museología crítica, como analizamos en el epígrafe anterior dedicado a la museología, es pertinente en tanto teoría fecunda en museos de arte. A más de cien años de creado el MNBA resulta revelador y significativo conocer la posición de la institución dentro de esta corriente museológica contemporánea. Hasta dónde se asume como espacio generador de procesos de construcción social y simbólica, de democracia cultural y aprendizaje; cómo y hasta dónde se genera el diálogo con el público y en qué medida se corresponde ese diálogo con lo que propone la institución. A todos estos interrogantes se refieren los análisis de este epígrafe y del capítulo siguiente.

El trabajo museológico en el MNBA en los años previos al triunfo revolucionario¹⁴⁷ fue reflejo de las concepciones del campo en esa época. Su accionar se centraba principalmente al interior de la institución, con una clara postura funcionalista que privilegia la conservación, la investigación y la comunicación del tesoro.

¹⁴⁶ *ibid.*, p.168

¹⁴⁷ *ibid.*, p.45



La manera de comunicarse el Museo con su público, en esa época, era a través de las publicaciones: *Museo Nacional Noticias. Órgano Oficial del Comité de Damas*, donde se publicaban los acontecimientos relevantes del Museo y el *Boletín del Museo Nacional de Cuba*, publicado cada cuatro meses por el Consejo Nacional de Cultura hasta su desaparición en el año 1964. Además de otras publicaciones y medios que, aunque no eran propiamente de la institución, promocionaban las labores de esta, como el espacio en el diario de la Marina, donde en su emisión dominical tenía una columna permanente dedicada al Fotograbado; y las revistas *Carteles*, *Bohemia* y la *Revista del Instituto Nacional de Cultura*, edición del Ministerio de Educación, esta última solo tuvo 3 ediciones.

Luego, en el período pos-Revolución como ha sido señalado, el Museo se perfila con un enfoque más hacia el exterior de sus muros y por tanto más inclusivo. Un acontecimiento que fijó pautas en lo que a museología respecta es su especialización en bellas artes. Así, en la apertura de las Galerías de Arte Cubano en el año 1964, el Consejo Nacional de Cultura hace algunas declaraciones respecto a lo importante que resulta la muestra para el público.¹⁴⁸ En esa misma década, en el año 1966, en el Museo se crea el Departamento de Educación que por su trascendental labor merece que le dediquemos un apartado dentro del epígrafe, lo cual aparece más adelante.

Una muestra del avance museológico en esta etapa es el interés de la institución en promocionar el arte joven. En este sentido, como ya se mencionó, la década de 1970 se caracterizó por incentivar los Salones, de modo que en el año 1971 se inaugura por primera vez un *Salón Nacional Juvenil*, donde los jóvenes artistas salidos

¹⁴⁸ *ibid.*, p.90



de la Escuela Nacional de Arte y los más importantes artistas cubanos mostraron la actualidad de sus trabajos. A partir de ese momento fueron diversos los Salones que el Museo protagonizó.¹⁴⁹

La participación del Museo y especialmente del Edificio de Arte Cubano en la Bienal de La Habana es otra de las acciones por mantener el contacto con las creaciones más actuales. Para su primera edición en el año 1984 el Museo puso sus espacios a la disposición del evento y se volcó íntegramente a las celebraciones de tan relevante acontecimiento. En las sucesivas ediciones es posible observar también la presencia de la institución.

Sin lugar a duda, la proyección museológica se vio favorecida a partir del año 1976 cuando se crea el actual Ministerio de Cultura y se la promulga la ley No.1 de Protección al Patrimonio Cultural en 1977, a la cual se hace mención más adelante. De este modo, queda al amparo legislativo el patrimonio nacional y la primera acción realizada fue un inventario del tesoro del Museo. Como resultado de ello en el año 1978 se publica el *Museo Nacional de Cuba. Pintura*, un libro considerado el catálogo más importante de la institución durante varios años.

Es lógico que, tras la creación del Ministerio de Cultura, las labores museológicas de todo el país estuvieran dirigidas a reorganizar el trabajo y sobre todo capacitar a los trabajadores de los museos. Un hecho de gran impacto en el trabajo museológico del Museo Nacional en estos años es que albergó en sus espacios a la Dirección de Museos y Monumentos, luego Dirección de Patrimonio. Esto hizo que el Museo se

¹⁴⁹ *ibid.*, p.93



convirtiera en una institución de referencia en el país y fundamentalmente en la capacitación de los especialistas de museos.

(...) Muchos especialistas y directivos del Museo funcionaron como organizadores y primeros profesores de la Escuela de Museología. La exitosa existencia de los primeros cursos convirtió en 1981 a la escuela en el Instituto Politécnico de Museología (...) en la cual estuvo siempre el magisterio del Museo. Los primeros cursos de postgrado en Museología fueron preparados por Montenegro, quien había estudiado con Henri-Rivière en la Sorbona y en la escuela del Louvre (...) significaron una sustancial actualización teórico-metodológica para la mayoría de los especialistas cubanos.¹⁵⁰

Los debates internacionales en torno a la teoría Nueva Museología van a ejercer influencia en la institución, fundamentalmente a partir de la década de 1980, esto hace que se intensifiquen las labores de socialización. El Ministerio emite una orientación de crear en el Museo un centro de animación cultural, para lo cual se desarrollan actividades relacionadas con la música, el teatro y otras manifestaciones artísticas, además del acercamiento a los medios de comunicación que favorece el incremento del número de públicos.

En este sentido, se aprecia una perfecta congruencia entre algunos de los postulados que intenta impulsar la Nueva Museología en esos años en el terreno de los museos a nivel internacional y las acciones que emprende el Museo, con un evidente aumento de su público. De modo que, como bien proclamaba la teoría, el Museo se puso a disposición de la sociedad, promocionando el legado patrimonial que resguarda en diálogo directo con su público. Se mostraba una institución más dinámica, participativa, creativa y democrática, en relación con años anteriores.

¹⁵⁰ ibid., p.95



No obstante, hay que recordar el hecho de que aún seguía siendo el Museo protagonista y no su público como preconiza la teoría museológica. Ello se debe a una explicación lógica: la institución aun en esos años continuaba las labores de reacomodo en su interior. Así lo demuestran las transformaciones experimentadas a partir del año 1988 cuando la subdirección técnica proyecta un cambio museológico.

Como consecuencia directa del cambio, la figura del comisario toma protagonismo; las responsabilidades del restaurador se asumen según lo establecido por el ICOM; se creó la Comisión de restauración; se crearon equipos interdisciplinarios para trabajar las exposiciones; al tiempo que se inicia un sistema computarizado para el registro e inventario de las obras. Todas estas transformaciones estuvieron acompañadas por documentación actualizada del campo museológico y por acontecimientos novedosos que incidieron directamente sobre el Museo.

En la segunda mitad de la década de 1990 -período en que el Museo se mantuvo cerrado al público- en el interior de la institución se produjeron transformaciones importantes en el trabajo museológico, pues como se hizo alusión, las colecciones de arte cubano y arte extranjero se dividieron en dos inmuebles. De modo que el año 2001 marcó un antes y un después en la museología de la institución; las colecciones del Edificio de Arte Cubano experimentan nuevos conceptos y espacios, aunque se reconocen también momentos desafortunados en la proyección museológica.¹⁵¹

Desde antes y luego de la reapertura del Museo a inicios del siglo XXI, la arista del trabajo museológico donde es más evidente la puesta en práctica de la esencia de

¹⁵¹ *ibid.*, p.148



la Nueva Museología en la institución –el público protagonista- incluso la puesta en práctica de algunos presupuestos de la museología crítica, es justamente la educativa. El Museo Nacional ostenta tradición en cuanto a las labores de formación y educación que no solo tienen efectividad dentro de la institución, sino que trasciende al ámbito nacional.

Perspectiva educativa.

De la vocación educativa del Museo Nacional de Bellas Artes, además de los datos aportados por el libro de los cien años del Museo, constituyen medulares referentes sendas investigaciones de especialistas del Departamento de Servicios Educativos (DSE) de la institución. La primera *Museo Educador: una política de trabajo para el Departamento de Servicios Educativos del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba*, de Yamir Macías Aguiar, y *Sentir el arte. Experiencias de mediación*, de Oramis López Cedeño, ambas citas en la introducción de esta tesis.

En la investigación de López Cedeño se rastrearon los primeros indicios de labor educativa en museos cubanos hasta encontrar sus antecedentes en el año 1933 con la fundación del Museo de Remedios, en la provincia de Villa Clara.¹⁵² En tanto, la realidad de inestabilidad del Museo Nacional en sus primeros cuarenta años de existencia marcó su tardía incorporación a las actividades educativas oficialmente. De modo que, en la bibliografía consultada, las investigadoras del tema han concordado en señalar en la década de 1950 la apertura al camino de la enseñanza en la institución.

¹⁵² López, op cit, p. 61.



Y específicamente, el hecho que influyó de manera puntual en la toma de conciencia de la necesidad de emprender acciones educativas en el Museo fue el VIII Curso de Museografía en el año 1954, consistente en cuatro conferencias del Dr. William Stephen Thomas, director del Museo de Artes y Ciencias de Rochester, Nueva York; las reflexiones fundamentales abordaron *El Museo y El Mundo Moderno*¹⁵³. Este curso vino a madurar las ideas de proyección educativa que ya se gestaban en los especialistas del Museo para su puesta en funcionamiento una vez concluida sus labores de construcción previstas ese mismo año. En esta década también, fueron encontradas las primeras referencias de exposiciones infantiles, muestra del trabajo en ese sector poblacional, aunque existen claras referencias a la escasa relación de los museos con las escuelas.¹⁵⁴

A partir del triunfo de la Revolución en el año 1959 el Museo enfatiza la vocación educativa y desarrolla su proyección social volviéndose más asequible. En 1966, como se mencionó anteriormente, se crea el Departamento de Servicios Educativos (DSE). La intención inicial fue acercar al Museo a mayor cantidad de público de una manera más comprensiva, para ello se modificó la manera de conducir las visitas guiadas. El Departamento implementó el cursillo infantil, como instrumento para promover la creatividad de los niños en relación con la pintura y otros soportes expresivos, al final de las actividades, se exponen los trabajos de los infantes en el propio Museo. Estos cursillos se mantienen hasta nuestros días.

¹⁵³ Como consecuencia directa del curso se imprimió un folleto, cuyo prólogo fue escrito por Morey –director del museo- el cual puede ser consultado en el Centro de Información y Documentación del Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁵⁴ López, op. cit., p.62



Especial mención merece la contribución del DSE al Ministerio de Educación y a la creación de la Sala Didáctica del Museo. La labor didáctica emprendida desde dicha Sala tuvo repercusión en la curaduría de exposiciones con estos fines. Para continuar con la promoción de las obras del Museo, los especialistas del Departamento tomaron la iniciativa de sacarlas fuera de la institución; así, recorrieron diferentes espacios de la ciudad y otros del país. Además, se reforzó el trabajo comunitario y con los centros educacionales.

En décadas posteriores el DSE desarrolla su trabajo enfocado en los talleres de creación infantil con expresión en las exposiciones itinerantes, las cuales dieron origen a los proyectos *La Escuela y el Museo* y *Los niños y el Museo*. Notables además fueron las exposiciones en el año 1986 *Los niños en el Museo* y *Los niños pintan*. En esta etapa, el Departamento intensifica sus actividades con implicaciones internacionales. Y en los años que el Museo se mantuvo cerrado por labores constructivas, también el DSE continúa sus acciones fortaleciendo alianzas con otras instituciones.

Luego de la reapertura del Museo en el año 2001, ha sido sistemático el quehacer educativo desde el DSE. Las acciones más notables se expresan en los talleres infantiles y sus exposiciones derivadas que, dicho sea de paso, cuentan con un espacio que el Museo ha destinado para ellas.

Relevantes fueron, en esta etapa, la exposición *Lam: Mito y Convivencia* entre julio y septiembre del año 2002, en conmemoración del Centenario de Wifredo Lam, donde los infantes elaboraron sus versiones a partir de las obras del artista; el impacto que tuvo la exposición propició, en diciembre de ese año, el taller infantil *Lam en los niños*. En el año 2005 destaca el taller *Mi paisaje*, un proyecto que partió de la iniciativa



de un grupo de padres, implicó a las escuelas del municipio La Habana Vieja y logró extenderse incluso fuera del territorio nacional.

Un acontecimiento relevante en el año 2009 lo constituye el surgimiento del *Suplemento Bellas Artes Ahora*. López Cedeño explica la importancia de la adscripción al Fondo de Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF) a los fines de la publicación y sentencia, “Esta estrategia editorial ha sido orgánica y ha permitido un diálogo fluido entre los objetivos formativos del DSE del MNBA en conexión con los preceptos de UNICEF.”¹⁵⁵

Con la finalidad de conocer el actual desempeño del DSE fue necesario realizar una entrevista a Yamir Macías en el año 2015 (ver anexo 2), quien fuera directora del Departamento en esos momentos. A través de la especialista pudimos conocer que los *Talleres Temáticos de Creación* para niños y adolescentes tienen una frecuencia de tres veces al año y la matrícula libre y espontánea por lo general oscila entre las edades de seis y quince años. Los talleres, con el ánimo de abrirse a otros sectores de la sociedad, acogen a personas interesadas con discapacidades motoras y psicofísicas, de esta forma contribuyen al bienestar espiritual y físico de los participantes, dichos talleres se realizan siempre con la presencia de artistas invitados.

El instrumento que utiliza el Departamento para conocer las opiniones de los niños y adolescentes participantes en los talleres es la encuesta. En el encuentro personalizado, la entrevistada puso a disposición de esta investigación dos ejemplos de encuestas, una realizada a los niños y otra a los padres, además de los resultados de la encuesta aplicada a los niños en el taller *Recreando a los grandes maestros de*

¹⁵⁵ *ibid.*, p.66



la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, en el año 2013. En ellas se indaga fundamentalmente sobre las motivaciones de los niños a participar, la frecuencia con que lo han hecho, los temas que les gustaría tratar, así como ideas para mejorar el trabajo.

El departamento bajo la política de Museo Educador¹⁵⁶ se proyecta, además, hacia las escuelas primarias, niños con desventaja social, el trabajo con las familias, la atención a los adultos mayores, las exposiciones itinerantes, las charlas y los recorridos especializados e implementa cursos de posgrados.

Momento de madurez en la labor educativa y comunitaria del DSE lo constituye la creación de la *Bienal de Museo y Comunidad*, celebrada en octubre del año 2013 cuando el Museo Nacional de Bellas Artes saludaba su centenario, el evento cuenta ya con dos ediciones más, celebradas en octubre de 2016 y noviembre de 2019.

Desde el año 2016 con la labor de la especialista Oramis López, quien experimentó, a raíz de su tesis de máster, un proceder metodológico y conceptos museológicos novedosos dentro del Departamento, se aborda de manera diferente la relación entre el sector escolar y el Museo.

Cierto es que el trabajo proyectado desde el Departamento de Servicios Educativos es uno de los esfuerzos más loables del MNBA por insertarse en la comunidad y llegar a todos, siendo prominente el trabajo con los niños. Más visible en el contexto cubano donde, como bien señala Yamil Macías refiriéndose al tema educativo en los museos del país, aún no se muestra mucha publicación sobre el tema, 'todavía se deprecian los beneficios que pueden ser obtenidos a través de las

¹⁵⁶ Macías, op.cit., p.44



opiniones de los visitantes y el rol de los Departamentos de Servicios Educativos.¹⁵⁷

En un intento de análisis crítico de la realidad de los departamentos educativos-museológicos, de manera general, la especialista desde su experiencia apunta que en los museos se elaboran las ideas sobre las acciones a implementar en la comunidad, pero no se invita a esta última a participar en dicha elaboración. En tal sentido señala Macías, 'puede revelarse que la debilidad del Departamento de Servicios Educativos del MNBA, hoy está en que debe de crear más espacio para las opiniones de los públicos y que sus acciones deben reflejar las necesidades y expectativas de estos.'¹⁵⁸ Cuestión que, como se pudo comprobar en la presente investigación, el Departamento intenta superar en cada una de sus proyecciones.

Es evidente que el Museo Nacional de Bellas Artes en general y el caso particular del Edificio de Arte Cubano, exhibe irrefutables resultados del quehacer museológico acorde con la idea de museo como espacio inclusivo de creación, recreación, fortalecedor de conocimiento y creador de habilidades tanto manuales como de apreciación del arte. Y el DSE desarrolla su labor desde los criterios que propone la museología crítica. Sin embargo, **el análisis estaría incompleto si no se considerara, además, la labor museológica en materia de exposiciones temporales en el Edificio de Arte Cubano, cuestión que se analiza más adelante en el capítulo referido a dichas exposiciones, con lo cual se conforma una visión más amplia de la labor museológica del Museo en relación con la corriente contemporánea museología crítica.**

¹⁵⁷ ibid., p.22

¹⁵⁸ ibid., p.31



El subepígrafe que sigue muestra la organización estructural del Museo Nacional de Bellas Artes, la cual es necesaria para poder comprender luego a cuáles áreas concretamente se pretende dirigir las acciones propuestas en el plan de acciones que cierra este ciclo investigador.

2.2.1 Museo Nacional de Bellas Artes. Consideraciones sobre su organización.

Al pretender conformar una idea clara de la organización del MNBA debemos partir de la organización de los museos en Cuba, lo cual no es posible entender sin acudir ineludiblemente a dos momentos históricos que han marcado todos los ámbitos de la vida social y cultural en la isla, ambos acaecidos en la segunda mitad del siglo XX, ellos son el triunfo de la Revolución en el año 1959 y el llamado *período especial* declarado en el año 1990.

De la historia de las colecciones, el coleccionismo y los museos en Cuba desde sus surgimientos hasta la primera mitad del siglo XX, existen diversos artículos y estudios en el país, pero el más reciente y completo de ellos es el libro citado en el epígrafe anterior, *Coleccionismo y museos en Cuba (siglos XVI-primer mitad del XX)* de María Mercedes García Santana, donde aparecen datos e informaciones de los primeros museos cubanos y la forma en que existían en esos siglos. Sin embargo, en esta tesis nos centraremos en ubicar lo ocurrido con los museos en Cuba a partir de la segunda mitad del siglo pasado sin entrar en análisis históricos profundos, pues ese análisis se escaparía de los objetivos de esta investigación.

Cuando triunfa la Revolución cubana en el año 1959, organizada y dirigida por jóvenes académicos e intelectuales cubanos debido a la precariedad, represión y marcadas diferencias sociales que existía en el país en la etapa de la República



Neocolonial, la isla experimentó profundos cambios que implicaban un nuevo proyecto social y especialmente la cultura tuvo un importante giro.

A tres años del triunfo revolucionario, en el año 1961, se marca la *política cultural cubana* que regirá desde aquellos momentos hasta la actualidad la vida cultural del país. Dicha política no aparece recogida en un documento único, al cual se accede y se puede leer la política cultural de Cuba, sino que la conforman varios documentos, tanto en forma de audiovisual como textos escritos, pero sin lugar a duda los especialistas del tema marcan el discurso *Palabras a los intelectuales*¹⁵⁹ pronunciado por Fidel Castro, entonces principal líder político de la nación, como el documento rector de la política cultural cubana. El discurso tuvo lugar uno de los tres días de reuniones que tuvieron los más reconocidos intelectuales cubanos con los altos directivos del país en el Salón de Actos de la Biblioteca Nacional en la Ciudad de La Habana en junio de 1961.

A partir de ese momento quedó claro el rumbo que tomaría la cultura en el país y se crearon nuevas instituciones y organismos con el encargo social de expandir los valores culturales y artísticos tanto universales como nacionales por todo el territorio nacional; una de las prioridades de la política cultural siempre ha sido la protección y promoción de los valores patrimoniales. En el año 1961 se crea el Consejo Nacional de Cultura para organizar la vida cultural del país, todavía como dependencia adscrita al Ministerio de Educación.

¹⁵⁹ Fidel Castro Ruz, *Palabra a los Intelectuales*, Discursos pronunciados los días 16, 23 y 30 de junio en el Salón de Actos de la Biblioteca Nacional. Ciudad de La Habana, 1961, <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html> (consultado el 3 de diciembre, 2019)



En el campo de la museología específicamente, influyó de forma positiva el hecho de que el gobierno priorizara dentro de su política cultura el tema patrimonial, pues así los museos del país comenzaron a beneficiarse de mayor atención prestada que en décadas anteriores, ahora con un gobierno consciente de la importancia de estos espacios que resguardan gran parte de la memoria histórica del país.

Mucho le debe la labor museológica en Cuba a la figura de Marta Arjona Pérez, quien desde los comienzos de estos cambios en el sector se encargó de la gestión de los procesos museológicos y patrimoniales en la isla al frente de lo que fuera en aquellos años la Dirección de Museos y Monumentos, luego se convirtió en Dirección de Patrimonio Cultural. Esta investigadora, dirigente y líder cubana, es un referente del campo patrimonial en la nación, muchas de sus ideas están recogidas en su obra *Patrimonio Cultural e Identidad* (1986).¹⁶⁰ Su pensamiento estaba a la par del movimiento museológico internacional de las décadas de 1960 y 1970, fue capaz de ver, en aquellos años, al museo como formador de nuevos hábitos culturales, pero sobre todo con una proyección eminentemente comunitaria. Siempre vio a los museos como medios capaces de influir en el desarrollo de las comunidades, no solo mostrándoles las colecciones que poseen sino dándole herramientas a la gente para la comprensión de sus entornos y modificarlos.

Todo el reacomodo y organización de los museos se gestionaron bajo los principios de este pensamiento. Los museos que habían sido fundados en el período republicano se reorganizaron, se abrieron otros y se proyectó la creación de una red

¹⁶⁰ Arjona, Marta, *Patrimonio Cultura e identidad Nacional*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, Cuba, 1986



de museos por todo el país, para lo cual fue una acción fundamental capacitar al personal que laboraba o comenzaría a trabajar en estas entidades.

Pero, jurídicamente ¿cuáles fueron las leyes que marcarían el orden institucional y de las diferentes organizaciones culturales en el país? Un punto de referencia será la *Constitución de 1940*,¹⁶¹ pues, aunque antes de esa fecha ya existían en la isla instituciones jurídicas que velaban por la protección de algunos bienes culturales, es a partir de ese momento cuando se le otorga al Estado la total responsabilidad de la cultura y en consecuencia se crearon leyes e instituciones que amparaban al patrimonio de la nación y los museos. Por ello, a la llegada de la Revolución ya existían en Cuba experiencias en materia de protección al patrimonio.

Fueron estos antecedentes y la voluntad del gobierno revolucionario los que determinaron que en la *Constitución de la República de Cuba de 1976*¹⁶² quedaran establecidas las líneas directrices en cuestiones culturales y dentro de ellas las patrimoniales, se estipuló así el derecho básico de todas las personas al acceso a la educación y la cultura y sentó las bases para un sistema de leyes que de una forma u otra giran en derredor de dos ideas fundamentales, la defensa de la identidad cultural cubana y la protección del patrimonio cultural, y la participación de los ciudadanos a la realización de su política cultural.

Ese mismo año, 1976, se creó en Cuba el Ministerio de Cultura (MINCULT), es válido aclarar que todas las leyes son aprobadas en el país por la Asamblea Nacional del Poder Popular que es el órgano oficial supremo de la República de Cuba. Al año

¹⁶¹ Constitución de la República de Cuba, 1940, <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2525/36.pdf> (consultado el 8 de abril de 2018)

¹⁶² Constitución de la República de Cuba, 1976, <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2525/51.pdf> (consultado el 8 de abril de 2018)



siguiente, en 1977, se implementaron las leyes *no. 1 de Protección al Patrimonio Cultural*,¹⁶³ y la *no. 2 de los Monumentos Nacionales y Locales*.¹⁶⁴ A partir de ese momento se crearon varios organismos que velarían por la protección de los bienes patrimoniales del país y quedó definido que serían responsabilidad del MINCULT.



Figura 4. Estructura jerárquica de los museos en Cuba. Elaboración propia.

En el año 1979 fue promulgada la *Ley no. 23 de Museos Municipales*,¹⁶⁵ dicha ley autorizaba a crear la red de museos en el país. La red la conforman los museos en cada uno de los municipios de la nación, con la particularidad de que el museo creado en la capital de provincia tiene el carácter de museo provincial, al cual se subordinan metodológicamente el resto de los museos. Estos museos conservan y

¹⁶³ Ley no. 1 De Protección al Patrimonio Cultural <http://www.parlamentocubano.gob.cu/index.php/documento/ley-1-proteccion-al-patrimonio-cultural/> (consultado el 20 de noviembre del 2019)

¹⁶⁴ Ley no. 2 De los Monumentos Nacionales y Locales <http://www.parlamentocubano.cu/wp-content/uploads/2016/05/LEY-NO.-2-DE-MONUMENTOS-NACIONALES-Y-LOCALES.pdf> (consultado el 20 de noviembre del 2019)

¹⁶⁵ Ley no. 23 De Museos Municipales, <http://www.parlamentocubano.cu/wp-content/uploads/2016/05/LEY-NO.-23-DE-MUSEOS-MUNICIPALES.pdf> (consultado el 20 de noviembre del 2019)



promocionan los objetos referentes a la historia y tradiciones de cada localidad. Metodológicamente quien dirige a los museos es el país en el MINCULT.

La apertura de los museos municipales por todo el país se realizó tomando como referente la concepción de museo comunitario, toda vez que los miembros de las comunidades se convirtieron en cómplices de estas entidades, donando los objetos que conformaría las colecciones que muestran la identidad y el patrimonio de cada localidad, como no podría ser de otra manera. A partir del año 1995 el Ministerio de Cultura crea el *Consejo Nacional de Patrimonio Cultural (CNPC)*¹⁶⁶ como la instancia encargada de dirigir metodológicamente todos los procesos concernientes al patrimonio cultural de la nación y tiene presencia en las 15 provincias y el Municipio Especial Isla de la Juventud, a través de los *Centros provinciales de Patrimonio cultural*. Para algunos investigadores la Ley no. 23 constituye 'un aporte de la Revolución a la museología en Cuba. El impacto social de la Ley No. 23 ha sido reconocida por organismos internacionales como el Movimiento Internacional para una Nueva Museología (MINON)'.¹⁶⁷

Durante tres décadas los museos en la isla obedecieron a la mencionada ley, hasta que en el año 2009 fue derogada. Antes de comentar los principios de la nueva ley que la sustituyó, es preciso mencionar el segundo momento histórico que ha marcado la labor museológica en Cuba, el *período especial*. En el año 1990 el país comenzó a sufrir la peor crisis económica de su historia motivada por el derrumbe del

¹⁶⁶ Consejo Nacional de Patrimonio Cultural (CNPC)
<https://www.mincultura.gov.co/areas/patrimonio/secretaria-tecnica-del-consejo-nacional-de-patrimonio-cultural/Paginas/default.aspx> (consultado el 20 de noviembre del 2019)

¹⁶⁷ Valdés, op. cit., p. 167



campo socialista a finales de la década de 1980, debido a que la economía cubana dependía de las relaciones comerciales con países que integraban el campo.

La crisis económica afectó de manera directa a los museos del país, viéndose recortados los presupuestos para estas entidades. Los pocos recursos disponibles redundaron en la imposibilidad de desarrollar las colecciones y actualizar las labores museológicas incluso hasta llegar a verse obligados a cerrar muchos museos de la isla.

Ante tales circunstancias, una de las vías que asumieron los museos sobrevivientes para subsistir y apalear la crisis fue mediante el incrementando de las actividades con iniciativas de *animación sociocultural* volcadas a las comunidades, este quehacer marcó las labores museológicas en Cuba durante buena parte de la década de 1990.

Con esta iniciativa de trabajo comunitario, el museo se insertó en los procesos que estaban viviendo la gente y desde el punto de vista cultural, siguiendo los principios de la *metodología de la animación sociocultural*,¹⁶⁸ los especialistas de los museos salieron a las comunidades a realizar actividades creando un ambiente de convivencia entre los vecinos siempre partiendo del criterio de la participación voluntaria, buscando el desarrollo grupal y comunitario, estimulando a las personas para emprender acciones en busca de su realización individual y colectiva, mediante procesos de interacción comunitaria.

¹⁶⁸ Ezequiel Ander-Egg, *Metodología y práctica de la animación sociocultural*. CCS. Madrid. 2000.



Debido a las condiciones en que quedaron los museos a raíz del período especial y la necesidad de actualizar el trabajo museológico en la nación, en el año 2009, en sustitución de la anterior Ley no.23, fue aprobada la *Ley no.106 del Sistema Nacional de Museos de la República de Cuba*,¹⁶⁹ esta ley marcó los principios generales para una gestión de museos más eficaz. Dicho sistema tiene un principio integrador, lo conforman todos los museos nacionales, específicos, provinciales y municipales de Cuba y ejerce sus funciones en correspondencia con la dirección metodológica del Ministerio de Cultura a través del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural. Quedando la organización estructural de museos en Cuba como sigue.



Figura 5. Estructura jerárquica actual de los museos en Cuba. Elaboración propia.

De manera que, siguiendo la forma de gobierno de museos en Cuba, es de tipo *dependencia orgánica*, pues el sistema de museos se subordina al gobierno, y siguiendo la organización *estructural funcional o vertical* que la caracteriza, se impone

¹⁶⁹ Ley no.106 del Sistema Nacional de Museos de la República de Cuba, del 8 de Abril en: Gaceta Oficial de la República de Cuba, Edición Ordinaria, No 24, 2 de mayo de 2013 <http://www.cnpc.cult.cu/sites/default/files/LEY%20No.%20106.pdf> (consultado el 20 de noviembre del 2019)



precisar las áreas de trabajo imprescindibles dentro de estas entidades, aunque cada museo luego las distribuye como estima conveniente según sus condiciones para una mejor gestión. A los tipos de forma de gobierno de museos y su organización se hará referencia más adelante en el capítulo dedicado al plan de acciones, específicamente en el epígrafe que aborda la gestión de los museos.

Las funciones de los museos cubanos se integran en las siguientes áreas: *conservación e investigación*, se refiere a todo lo concerniente al estudio de colecciones, exposiciones, investigaciones, conservación y restauración de obras. Otra área es la de *comunicación*, se dirige a los servicios educacionales, la promoción de las actividades, las visitas guiadas, publicaciones y las otras actividades culturales que ofrece la entidad. El área de *documentación* registra los fondos, en los museos que es posible y presta servicios de consulta de documentos; y el área de *administración* que incluye los procesos informáticos, de logística, transporte, mantenimiento y otros servicios de este tipo. Todas estas áreas luego se distribuyen en departamentos que se subordinan a subdirecciones, en los casos de ser grandes museos, y en todos los casos estarán bajo las órdenes de la dirección del museo.

Y luego, siguiendo las palabras de la investigadora Isabel Bravo, la buena gestión de cada una de estas áreas está en

(...) definir claramente las tareas o actividades a realizar dependiendo de los objetivos, señalar qué profesionales deben hacerse cargo de estas tareas y crear un marco adecuado de relaciones y dependencias para que todo este engranaje funcione y se cumplan los objetivos propuestos.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Isabel Bravo Juega, La organización y gestión de museos, Boletín de la ANABAD, Tomo 45, Nº 1, 1995, págs. 177-194, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=50959> (consultado el 20 de noviembre del 2019)



Seríamos justos si dijéramos que, a pesar de toda la experiencia en el trabajo museológico de los especialistas de los museos cubanos de forma general, exceptuando los casos en los que la situación es distinta, aún no es suficiente el nivel de actualización respecto a las corrientes de la museología internacional, como mencionamos en el epígrafe anterior. La gestión y política de los museos continúan priorizando el estudio y conservación de sus colecciones, más centrados en los objetos que en los sujetos, aun cuando se realizan actividades en las comunidades.

Las actividades implementadas siguen priorizando la accesibilidad del público a las exposiciones sin conocer ni buscar alternativas para conocer a dicho público. Los procesos de las exposiciones y otras actividades culturales no parten de los deseos del público porque esos deseos no se conocen. Ello lo demuestran las investigaciones consultadas sobre los museos cubanos, mencionadas en el epígrafe anterior, donde son minoría las referidas a los estudios de público.

Organización estructural del Museo Nacional de Bellas Artes.

Luego de conocer la forma en que existen los museos en Cuba, queda claro que el Museo Nacional de Bellas Artes, es una entidad de *dependencia orgánica* –a lo cual se hace referencia más adelante en el epígrafe dedicado a la gestión de museos- pues se subordina a una institución, el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, dependiente del Ministerio de Cultura, por lo que económicamente es una unidad presupuestada con un *modelo de gestión público*.





Figura 6. Estructura jerárquica de subordinación del MNBA. Elaboración propia.

El Museo Nacional de Bellas Artes sustenta su gestión en tres pilares fundamentales, su misión, visión y valores. Su *misión*¹⁷¹ es promover, conservar y proteger los más significativos exponentes nacionales y universales de las Artes Plásticas para la población, con variadas ofertas artísticas, educativas y comerciales.

Se presenta con una *visión* de ser el Museo insigne de la cultura cubana, en el que se promueven y desarrollan valores esenciales de la identidad nacional entre toda la población con servicios de excelencia.

Los *valores* de la entidad están definidos en el Manual de Organización del MNBA, que es el documento que rige sus normas de funcionamiento interno. Los principales valores que se destacan son: la fidelidad a los principios de la Revolución, la responsabilidad, honestidad, ejemplaridad, confiabilidad, disposición, profesionalidad, el respeto, la solidaridad, el afán por la superación y sentido de pertenencia a la organización.

¹⁷¹ Manual de la organización, p.2





Figura 7. Pilares que sustentan la gestión del MNBA. Elaboración propia.

El Museo cuenta con un personal cualificado que le permite mantener el prestigio de la entidad y realizar diversas actividades, como visitas dirigidas en varios idiomas, visitas especializadas a cargo de los comisarios y labores educativas en escuelas y comunidades. Además, el museo posee una amplia literatura especializada en el Centro de Información 'Antonio Rodríguez Morey', donde acuden investigadores del arte cubano, profesores y especialistas de todo el país.

El vínculo más cercano que tiene el Museo con la comunidad donde está enclavado es a través de la labor del Departamento de Servicios Educativos, como



se apuntaba en el epígrafe anterior. Se expresa mediante diversas actividades como son los talleres de creación y apreciación para niños y adolescentes; así como talleres de cine, que involucran además a las escuelas primarias cercanas.

En el Edificio de Arte Cubano está el teatro del Museo con capacidad para 249 personas, donde se realizan conciertos de reconocidas personalidades de la música tanto de nivel nacional como internacional; tiene además una sala de conferencias con capacidad para 60 personas. Los servicios del Museo incluyen además las ofertas de las tiendas en las que se pueden adquirir reproducciones, serigrafías, libros, catálogos, etc. y las cafeterías que ofrecen algunos servicios gastronómicos.

Todos estos servicios y otras labores las realiza el MNBA a través de una estructura organizacional conformada por la dirección y cuatro subdirecciones con sus respectivos departamentos en los cuales se concretan las funciones y actividades del Museo.

La *Dirección*, que responde al Consejo Nacional de Patrimonio Cultural subordinado al Ministerio de Cultura directamente, es responsable del cumplimiento de la legislación vigente y de la política cultural del país, los presupuestos, recursos humanos, financieros y materiales. A ella se subordinan directamente los departamentos de *Economía*, *Recursos Humanos*, *Auditoría*, *Jurídica* y las subdirecciones: General, Técnica, de Extensión y de Gestión Comercial con sus respectivos grupos departamentales.

La *Subdirección General* orienta y controla el cumplimiento de las políticas rectoras del Museo en los departamentos que se subordinan a ella. Gestiona la estrategia de administración de los recursos materiales, la protección, la informática,



los mantenimientos, los servicios, el funcionamiento de los edificios, el control interno y las ventas. Supervisa a los Departamentos de Seguridad y Protección, Informática, Administración, Supervisores, Ventas y Mantenimiento y operaciones.

La *Subdirección técnica* gestiona la estrategia para el desarrollo de la investigación, documentación, el registro, conservación y restauración de las colecciones y las exposiciones. A su cargo están los departamentos de Museografía y Montaje, Registro e Inventario, Conservación y Restauración, y Colecciones y curaduría.

La *Subdirección de Gestión Comercial y Comunicación*, es la encargada de gestionar la promoción nacional e internacional de las colecciones. Debe velar por el cumplimiento de la imagen corporativa de la entidad, gestionar patrocinios y coordinar y diseñar las acciones de promoción de las exposiciones en los medios de comunicación. Controla a los departamentos de Comunicación y Publicaciones, Relaciones Internacionales y Gestores Comerciales.

Y la *Subdirección de Extensión Cultural* gestiona las funciones de preservar y difundir el material bibliográfico del Museo, que ya forma parte del patrimonio concerniente a las artes plásticas. Es la encargada de gestionar las acciones de extensión cultural dentro y fuera del Museo. Dirige a los Departamentos de Animación Cultural, Servicios Educativos y Centro de Documentación.



El organigrama del MNBA queda representado de la siguiente manera:

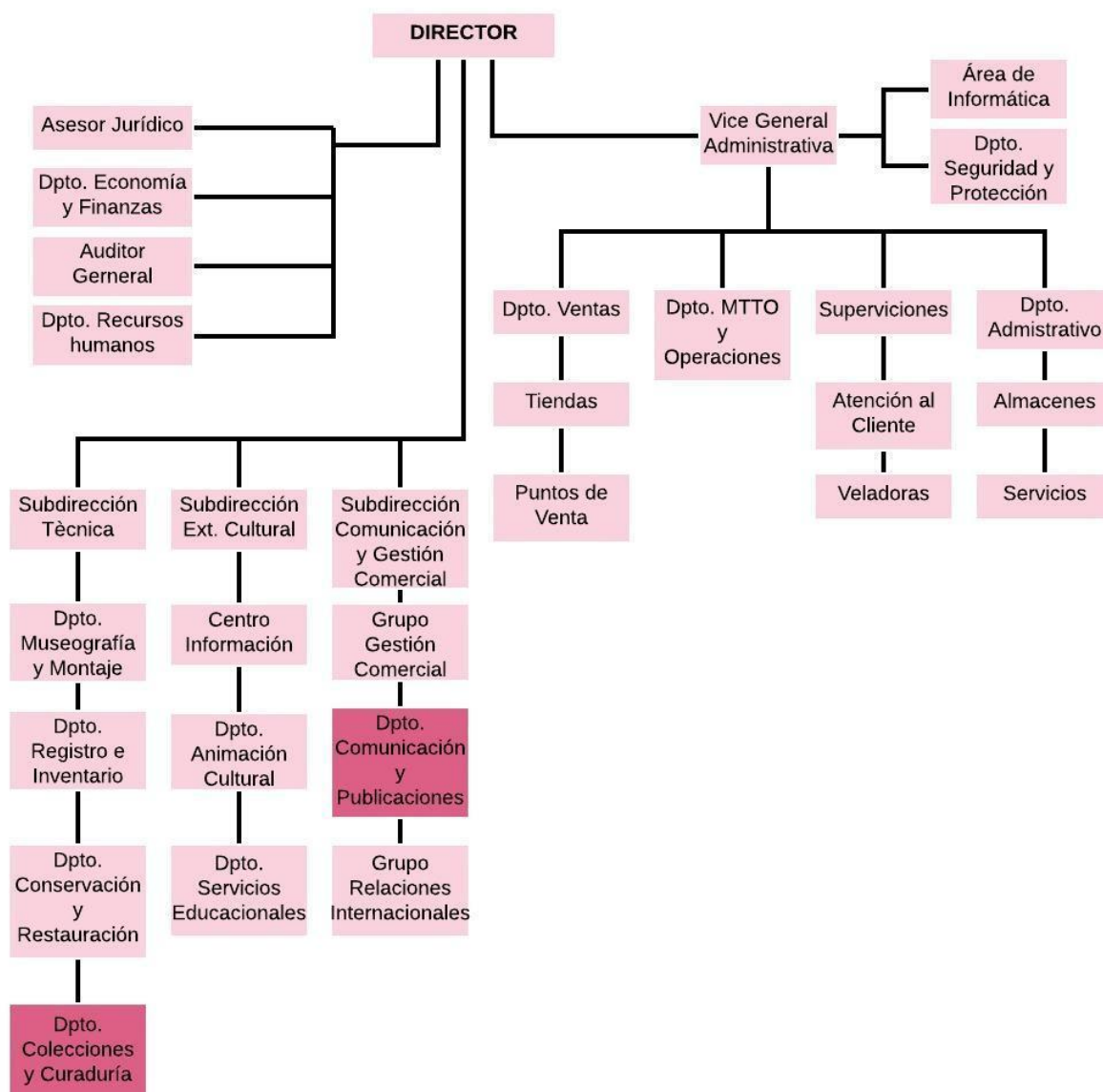


Figura 8. Organigrama general del MNBA. Elaboración propia.

En este capítulo 2, el cual termina con el organigrama del MNBA, se propuso abordar algunos de los principales conceptos y corrientes teóricas que fundamentan la tesis, así como describir el escenario general donde se desarrolla la investigación. El capítulo que sigue intenta demostrar la pertinencia de la Teoría de la Representación Social en los estudios referidos al patrimonio a partir de ejemplos de



investigaciones que la demuestran. Y describe el escenario específico donde se llevó a cabo el trabajo de campo, las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano, mostrando sus resultados.





Ilustración 5. Exposición JiJiJi Apóstrofe. Foto: Cortesía del MNBA.



3

Representación social del patrimonio artístico en el público joven cubano de las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano del MNBA

La aplicabilidad de la teoría de las representaciones sociales arroja luz a los complejos procesos subjetivos de la vida cotidiana. Es útil tanto para comprender fenómenos que se dan al interior de las sociedades e implementar políticas macro en ese sentido, como para explicar procesos a nivel micro, lo mismo dentro de una comunidad, un grupo de personas o una institución, esta última es el escenario de la presente investigación.

Para su mejor comprensión el capítulo se ha organizado en dos amplios epígrafes. En el **3.1. *Presupuestos teóricos de las representaciones sociales*** se exponen las ideas fundamentales de la teoría que sustenta el estudio, y el **subepígrafe 3.1.1. *Pertinencia de la Teoría de la Representación Social para el estudio del Patrimonio*** muestra ejemplos de investigaciones realizadas en distintos contextos, que utilizan la teoría para explicar fenómenos en el campo patrimonial.

El **epígrafe 3.2. *Las exposiciones temporales y su público: representaciones del patrimonio artístico en el público joven*** expone la dinámica de trabajo respecto a



dichas exposiciones en el Museo y hace énfasis en las exposiciones que fueron escenario de este estudio, en ello fue útil la información aportada por la entrevista que se realizó a la directora del Departamento de Colecciones y Curaduría, **expone además los resultados de la observación participante los que revelan la asistencia de los jóvenes en algunas muestras de calidad, como el público en general, determinando se interés por determinadas muestras.** El epígrafe está compuesto por dos subepígrafes.

En el **subepígrafe 3.2.1. Perfil del público joven de las exposiciones temporales según las variables sociodemográficas analizadas** se analiza el comportamiento del público joven según las variables de estudio: edad, nivel de escolaridad, profesión y ocupación, además se analizan las vías por las cuales los jóvenes se enteraron de las exposiciones, con lo cual se puede identificar el perfil del público joven que visita las exposiciones temporales, todo ello permite **satisfacer el objetivo número uno** de la tesis. Y el **subepígrafe 3.2.2. Las representaciones del patrimonio artístico en el público joven de las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano** se convierte en centro fundamental del trabajo pues en él se analizan las valoraciones, significaciones, usos y estereotipos que tiene el público joven del patrimonio cubano expuesto en el Museo, cuyos análisis favorecen el **cumplimiento del objetivo número dos** de la investigación.

3.1. Presupuestos teóricos de las representaciones sociales

Sin pretender un análisis exhaustivo de la teoría, tarea ya realizada por diversos investigadores sociales, en el epígrafe se exponen algunas ideas esenciales que permiten comprender las representaciones y su relación con el patrimonio. La extensa literatura consultada sobre la teoría de las representaciones sociales evidencia su



transdisciplinariedad, pues la esencia de su fundamento está en permanente contacto con el campo de la psicología social, la sociología y la antropología, en su afán de explicar la peculiaridad del pensamiento social. La teoría subraya la idea de la indisoluble interrelación entre los universos exterior e interior del individuo, por lo que su estudio analiza a la vez lo individual y lo colectivo, lo simbólico y lo social, el sistema de pensamiento y la acción.

Para explicar cómo se origina, desarrolla o transforma una representación hay que analizarla en la dinámica social, pues es justamente el contexto social lo que la determina. Cuando en 1961 el científico social Serge Moscovici,¹⁷² tomando como antecedente el concepto de representación colectiva¹⁷³ de Emile Durkheim,¹⁷⁴ propuso las nociones básicas de la teoría de las representaciones sociales, en su obra *El psicoanálisis, su imagen y su público* estaba marcando las pautas del análisis, desde la vida cotidiana y el sentido común de las personas.

Si bien es cierto que, en la mayor parte de la literatura consultada, se presenta a Moscovici como el fundador de la teoría de las representaciones sociales, es posible advertir, cuando se profundiza en el tema, que el científico bebió de otras fuentes teóricas que le antecedieron, fundamentalmente procedentes de la sociología y la psicología social, y es necesario, para una mejor comprensión del tema, esbozar esas fuentes. Algunos análisis ubican las primeras referencias sobre representaciones

¹⁷² Serge Moscovici, *El psicoanálisis, su imagen y su público*, Huemul S.A, Buenos Aires, Argentina, 1979.

¹⁷³ Moscovici analiza las representaciones en constante transformación, le imprime un carácter dinámico, a diferencia del carácter estático que le confiere su antecesor, Emile Durkheim, en su propuesta de representaciones colectivas. Sin embargo, ambos coinciden que es una dimensión social compartida de naturaleza simbólica.

¹⁷⁴ Emile Durkheim, Representaciones individuales y representaciones colectivas, en *Sociología y filosofía*, Editorial Miño y Dávila, Madrid, 2000.



sociales en el pensamiento social del siglo XIX,¹⁷⁵ específicamente en las críticas que realiza el filósofo alemán Karl Marx a las tesis de sus predecesores Immanuel Kant y Georg Hegel, donde recoloca la posición de las *ideas* y la *conciencia* en la *producción material*, indicando esta última como determinante de las primeras, aunque insiste en la relación dialéctica de estos procesos. Luego, seguidores de Marx, como Antoni Gramsci¹⁷⁶ y Georg Lukács,¹⁷⁷ desarrollaron teorías e ideas relacionadas con las representaciones sociales, principalmente desde el concepto del sentido común.

Para sustentar su teoría de las representaciones sociales Moscovici acudió a la evolución del pensamiento teórico en el campo de la psicología y la psicología social de la primera mitad del siglo XX capaz de relacionar los procesos psíquicos y mentales con los fenómenos sociales y culturales. Así, fueron fundamentales los aportes de Sigmund Freud,¹⁷⁸ quien desarrollando los estudios de Wilhelm Wundt y Gustave Le Bon colocó un escaño más arriba los análisis sobre el carácter social de la psicología individual. George Heber Mead¹⁷⁹ y Gabriel Tarde¹⁸⁰ ayudaron también en la propuesta de Moscovici, sobre todo en lo concerniente al papel del lenguaje y la comunicación en las representaciones sociales.

Las ideas de Jean Piaget¹⁸¹ sobre la internalización del objeto y la modificación de estructuras cognitivas de los sujetos para incorporar nuevos objetos -asimilación y acomodación- fueron claves para que Moscovici explicara los procesos de

¹⁷⁵ Augusto César Lima Neves, *El simbolismo cultural de la droga y las representaciones sociales: Intentos y desafíos en Cabo Verde*, tesis de doctorado inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2012.

¹⁷⁶ Antonio Gramsci, *Antología*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2004.

¹⁷⁷ Georg Lukács, *Existencialismo ou Marxismo*, Editorial: Ciencia Humanas, Brasil, 1979.

¹⁷⁸ Sigmund Freud, *Obras completas*, Orbis, Barcelona, 1988.

¹⁷⁹ George Heber Mead, *Espíritu, persona y sociedad. Desde el punto de vista del conductismo social*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1995.

¹⁸⁰ Gabriel Tarde, *La opinión y la multitud*, Taurus, Madrid, 1986.

¹⁸¹ Barry J. Wadsworth, *Teoría de Piaget del desarrollo cognoscitivo y afectivo*, Editorial Diana, México, 1992.



objetivación y *anclaje* de la representación social que analizaremos más adelante. Otros de los pilares importantes para la teoría desarrollada por Moscovici son los fundamentos de Fritz Heider¹⁸² sobre la psicología ingenua, sustentada en la relevancia de los conocimientos del sentido común; además, el interaccionismo simbólico¹⁸³ y el cognitivismo social¹⁸⁴ son dos teorías con las cuales las representaciones sociales encuentra puntos coincidentes, en principio porque en la base misma de la formación de una representación se integran dimensiones cognitivas pero a la vez en este proceso se le confiere total relevancia a los símbolos y a la interacción social de los individuos.

Todos estos antecedentes contribuyeron a la conformación de las primeras ideas y presupuestos teóricos en los que Serge Moscovici funda su teoría de las representaciones sociales y señala:

La representación social es una modalidad particular del conocimiento, cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre los individuos. La representación es un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, liberan los poderes de su imaginación. (...) Son sistemas de valores, nociones y prácticas que proporcionan a los individuos los medios para orientarse en el contexto social y material, para dominarlo. ¹⁸⁵

¹⁸² Fritz Heider, *The psychology of interpersonal relations*. wiley, New York, 1958.

¹⁸³ Interaccionismo simbólico se incluye dentro de la Psicología Social norteamericana, con una fuerte carga sociológica. Esta corriente de pensamiento centrada en analizar el pensamiento social, parte de la base de que individuo y sociedad son un par dialéctico.

¹⁸⁴ La psicología cognitiva o cognitivismo se encarga del estudio de los procesos mentales implicados en el conocimiento. Cognitivismo social es una teoría que afirma que buena parte del aprendizaje humano se da en el medio ambiente y que la conducta humana en su mayoría es aprendida no innata.

¹⁸⁵ Moscovici, op. cit., p. 17.



El autor se supera a sí mismo y sigue desarrollando sus ideas que se ven fortalecidas cuando salen a la luz los estudios sobre la sociología del conocimiento de Peter Berger y Thomas Luckmann ¹⁸⁶ en la obra *La construcción social de la realidad*, donde se reconoce la construcción social de la realidad y la naturaleza social del conocimiento y el lenguaje.

Moscovici, tanto en su obra pionera como en las que desarrolla luego, aporta ideas que todas juntas van conformando su teoría; sin embargo, 'es reiterada su resistencia a formular una definición concluyente', ¹⁸⁷ no solo por la complejidad del fenómeno, sino además para no privarla de continuas actualizaciones. En este sentido advierte, '(...) si bien es fácil captar la realidad de las representaciones sociales, es difícil captar el concepto'. ¹⁸⁸

Lo que es una cuestión indispensable para cualquier acercamiento a la teoría de las representaciones sociales, es conocer y sobre todo comprender los dos procesos esenciales señalados por Moscovici que van a conformar una representación social; ellos son: la *objetivación* y el *anclaje*.

La *objetivación* es el proceso donde se forma o traduce una imagen de los elementos abstractos o conceptos, es la manera en que se pone a circular una idea o pensamiento social, por lo que tiene implicación directa con el contexto en el que interactúan las personas y tiene tres fases que la conforman ¹⁸⁹. Ha este proceso de

¹⁸⁶ Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, Argentina, 1995.

¹⁸⁷ Maricela Perera Pérez, *Sistematización crítica de la teoría de las Representaciones Sociales*, tesis de doctorado inédita, Universidad de la Habana, Cuba, 2005, p. 48

¹⁸⁸ Moscovici, op. cit., p. 27.

¹⁸⁹ Fases del proceso de objetivación: *construcción selectiva*, es donde se seleccionan y recontextualizan los conocimientos relativos al objeto representado, para adaptarlos a referentes ya constituidos integrando así los conocimientos compartidos por el grupo; *esquematización estructurante*, es justo donde la selección anterior cobra forma en imágenes y se pone al servicio común; *naturalización*, remite a la maduración del proceso



objetivación es a lo que Moscovice denominó *núcleo figurativo*, es la forma o imagen central que encierra la esencia del concepto o idea del objeto de representación.

En tanto que el *anclaje*, indisolublemente unido al anterior proceso, hace posible transformar lo que resulta lejano y extraño en cercano y familiar, contribuye a asimilar e incorporar los objetos y acontecimientos nuevos a los sistemas de pensamiento ya constituidos, donde el elemento social es decisivo en el significado que le es conferido al objeto, esto permite interpretar la realidad, darle sentido y transformarla. En otras palabras, en el anclaje es donde se incorpora la imagen que se tiene del objeto de representación al medio social donde se desarrolla el sujeto.

Moscovici en un intento por explicar de manera breve ambos procesos, señala que la *objetivación* remite al ser y el *anclaje* al hacer. Así, ambos procesos en una relación interdependiente contribuyen a interpretar y reconstruir la realidad en la dinámica de las relaciones sociales, y dan cuenta de la formación y cambio de las representaciones sociales. **Estos conceptos han sido aplicados en este estudio como parte de la explicación de la representación del patrimonio artístico en el público joven.**

La división que hace Moscovici de la objetivación y el anclaje en realidad es solo para explicar la teoría, pero en la práctica ambos procesos mentales no se pueden separar pues ocurren conjuntamente. El análisis de estas operaciones conlleva al científico a argumentar sobre el contenido de lo que sería la *estructura de la representación social*, **dicha estructura se analiza en las representaciones del patrimonio en el público joven del presente estudio, por tal motivo se exponen**

anterior, esas informaciones transformadas en imágenes cobran vida propia y al traducirlo al lenguaje común se convierten en una realidad compartida.



las tres dimensiones que la integran: la actitud, la información y el campo de representación.

➤ La actitud: orienta el comportamiento hacia el objeto representado, ya sea de conformidad o no, se pone de manifiesto la dimensión afectiva, por tal motivo condiciona los comportamientos y prácticas del sujeto hacia el objeto, según Moscovici es la dimensión fundante de toda representación.

➤ La información: se refiere al conocimiento que se tenga del objeto representado, que puede ser cuantitativo, relativo a la cantidad de información que se posea, y cualitativo referido a la calidad, veracidad, etc., de dicha información. Todo ello va a estar supeditado en principio a dos cuestiones fundamentales: al acceso que tengan los diferentes grupos sociales a la información y al lugar funcional que ocupe el sujeto en la estructura social, o sea, a la distancia –acercamiento o distanciamiento– de los grupos respecto al objeto de representación.

➤ El campo de representación: aborda la manera en que se organizan jerárquicamente las informaciones. Moscovici propone analizarlo como unidad jerarquizada de las informaciones. El campo de representación tiene un carácter global y lo conforman palabras, significados, conceptos o imágenes simbólicas referidas al objeto representado. Debe analizarse en función de la totalidad del discurso sobre el objeto y no solo en un párrafo o una frase.

De manera que, el análisis tridimensional de las representaciones sociales y los procesos de *objetivación* y *anclaje*, propuesto por Moscovici, sirvió de base para sucesivas propuestas de otros investigadores que han seguido la ruta de la teoría.



Así, Jean-Claude Abric¹⁹⁰ desarrolla lo que se conoce como *Teoría del Núcleo Central*, su propuesta enriquece las ideas de su antecesor al plantear la importancia, además del núcleo central, donde están los elementos que dotan de sentido a las representaciones, de las otras instancias periféricas que se ordenan en torno al núcleo central. Ambos componentes funcionan como una entidad sistémica compuesta por un núcleo central y un sistema periférico, **esta teoría es aplicada en la presente investigación, de ahí la importancia de exponer los conceptos:**

Núcleo central: se relaciona con los condicionamientos históricos, ideológicos y culturales que caracterizan e identifican a un grupo social, lo que va a constituir el cimiento donde se va a conformar la representación. Por tanto, dicha representación está condicionada por el grupo al que se pertenezca y ello garantiza su estabilidad y perpetuidad en el tiempo, siendo menos cambiante que los elementos periféricos.

Sistema periférico: a diferencia del anterior, este sistema está influenciado por las particularidades de los individuos y por su inserción en un contexto social inmediato. Intervienen los conocimientos, informaciones, valoraciones, etc., que tiene los individuos del objeto de representación, según sus experiencias personales y según su inserción en el contexto donde se relacionan. Por lo tanto, este sistema es el que permite las variaciones en las representaciones, facilitando su aceptación o no por los sujetos, de ahí que emerjan también las representaciones individualizadas.

Desde este doble sistema, que explica la Teoría del Núcleo Central, se entiende lo que pudiera parecer contradictorio en las representaciones sociales y que forma parte de su esencia misma. Y es que son estables e inamovibles -esto último se puede

¹⁹⁰ Jean-Claude Abric, *Prácticas sociales, representaciones sociales*. En: Abric, J.C (comp.). *Prácticas sociales y representaciones*. Coyoacán S. A, México D.F., 2001.



modificar solo en condiciones especiales- porque están definidas por un núcleo central que, a su vez, está determinado por el sistema de valores e ideología común a un grupo social; pero al mismo tiempo las representaciones sociales son susceptibles a modificaciones y transformaciones porque se enriquecen y conforman mediante la relación de los sujetos en los contextos sociales donde transcurre sus vidas cotidianas, sus conocimientos y valoraciones personales.

Sobre las funciones de las representaciones sociales, muchos autores han hecho síntesis a partir de las propuestas de Moscovici; **en esta investigación se asumió la sistematización realizada por Jean-Claude Abric, pues reúne los elementos claves que demuestran la utilidad de las representaciones sociales y fueron analizadas en el caso concreto de este estudio.** El autor propone cuatro funciones básicas:

➤ Función de conocimiento: mediante los saberes que van adquiriendo los sujetos en su relación diaria con los otros sujetos y el medio que los rodea se explica la realidad y se comprenden los fenómenos que en ella acontecen. Las representaciones son las responsables de que los nuevos conocimientos que adquieren los individuos se puedan integrar de forma coherente e inteligible a sus sistemas de conocimientos establecidos. Además, mediante el proceso de comunicación social permite la transmisión del conocimiento colectivo.

➤ Función Identitaria: las representaciones intervienen en el proceso de construcción de la identidad de los distintos grupos sociales, pero al mismo tiempo facilitan su perdurabilidad. De modo que permiten ubicar a los sujetos dentro de un grupo social determinado, facilitando la reproducción de una identidad y los procesos



de socialización. Por tanto, en este punto, resalta su capacidad de mantener la cohesión social.

➤ Función de Orientación: las representaciones conducen los comportamientos sociales de los individuos. Rigen el tipo de relaciones que deben mantener los sujetos en un contexto de interrelaciones sociales, definiendo lo que es permitido y lo que no lo es, dentro de dicho contexto.

➤ Función Justificadora: las representaciones facilitan a los sujetos justificar una acción, comportamiento, conducta o práctica determinada respecto al objeto de representación. Esta función es más evidente en las situaciones de exclusión que se dan entre los grupos sociales, la representación social que tenga un grupo respecto a otro marcará su comportamiento, opinión y actitud sobre él.

Entre los autores que destacan por sus aportes a la teoría de la representación social está la investigadora Denise Jodelet,¹⁹¹ quien afirma que las representaciones sociales son un sistema de referencias que nos permiten interpretar lo que nos sucede en la vida cotidiana, por lo que las considera modalidades del pensamiento práctico orientado a la comunicación y el dominio del entorno social. Es también, insiste la autora, un sistema de significaciones que permiten interpretar el curso de los acontecimientos y las relaciones sociales que expresan la relación que los individuos y los grupos mantienen con el mundo y los otros.

Jodelet, al esclarecer algunas ideas sobre la representación social declara que una representación es siempre 'de algo', ya sea un objeto, un fenómeno social, un sujeto, etc., que se le asigna un significado, lo que subraya la relevancia del valor del

¹⁹¹ Denise Jodelet, La representación social: fenómenos, concepto y teoría, en Moscovici, Serge (comp.), *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*, Paidós, España, 1986.



símbolo y el significado en el acto de representación; comparte la idea del carácter construido de las representaciones sociales, lo que hace que sean un proceso dinámico, donde el sujeto incorpora al objeto de representación matices de acuerdo a su experiencia de vida y su propia práctica social, esto hace que el objeto de representación se vaya modificando.

En estos procesos son relevantes las condiciones históricas en las que tienen lugar, pues ubican en tiempo y contexto al sujeto y objeto de representación; también se debe tomar en cuenta el carácter consensuado de la misma, esto se refiere a un acuerdo o consenso social respecto a conocimientos explícitos, donde no es necesario que todos los miembros del grupo estén de acuerdo o compartan una representación, pero sí se constituye un consenso funcional que garantiza la perdurabilidad de una representación.

Las influencias de la teoría llegan también al continente americano. Una de las primeras reflexiones las realiza la investigadora venezolana María Auxiliadora Banchs¹⁹² en la década de 1980, quien luego de analizar el concepto *representación social* y marcar las diferencias de este, con otros de uso frecuente en la psicología social propone una sintética versión del concepto.

Así, también el psicólogo español Tomás Ibáñez pretende arrojar luces el concepto y señala que las representaciones sociales

...producen los significados que la gente necesita para comprender, actuar y orientarse en su medio social (...) Son teorías de sentido común que permiten describir, clasificar

¹⁹² María Auxiliadora Banchs, Concepto de representaciones sociales. Análisis comparativo. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1984. <http://rcps-cr.org/wp-content/uploads/2016/05/1986.pdf> (consultado el 7 de julio 2016)



y explicar los fenómenos de las realidades cotidianas, con la suficiente precisión para que las personas puedan desenvolverse en ellas sin tropezar con demasiados contratiempos.¹⁹³

Durante esta investigación fue extensa la literatura consultada que aborda el concepto y la teoría de las representaciones sociales desde el campo de la sociología y la psicología social, fundamentalmente, lo cual nos permitió proponer una síntesis con las ideas comunes en las que todos los autores que ofrecen su explicación del fenómeno coinciden respecto a las representaciones sociales y en las que este estudio también coincide:

- ✓ Son imágenes que sustituyen o traducen ideas, nociones, conceptos y abstracciones en un contexto determinado que comparten un grupo de personas.
- ✓ Construyen conocimientos sobre la realidad a partir de la interacción social de los sujetos en sus vidas cotidianas; pero al mismo tiempo, las representaciones son construidas a partir de ideas, creencias, valores, opiniones que tienen los sujetos respecto al objeto de representación, por lo que son estructuras estructurantes.
- ✓ Recrean la realidad mediante símbolos significantes que dan sentido a la comunicación entre los sujetos.
- ✓ Son la manera que tienen los sujetos de interpretar la realidad en la que transcurre su vida cotidiana.

Y con una sentencia del propio fundador de la teoría y su colega Miles Hewstone cerramos la primera parte de este epígrafe, pues refleja las intenciones de esta

¹⁹³ Tomás Ibáñez, Ideologías de la vida cotidiana. Psicología de las representaciones sociales. Barcelona. Sendai, 1988, p.55



investigación, las cuales alcanzan su máxima expresión en el próximo epígrafe, en el que se intenta comprender cómo se conforman las representaciones del patrimonio en los jóvenes, como sugieren los autores:

En suma, el significado no está determinado por la claridad de la percepción o la exactitud de las inferencias, por los hechos o los elementos de información; sino que depende, en gran parte, de compromisos anteriores con un sistema conceptual, una ideología, una ontología y un punto de vista. Por lo tanto, para nosotros es más importante comprender cómo se edifican estos sistemas en la sociedad; esa es la finalidad distintiva de la teoría de las representaciones sociales.¹⁹⁴

3.1.1 Pertinencia de la Teoría de la Representación Social para el estudio del Patrimonio.

¿Es pertinente la teoría de las representaciones sociales a los efectos de un estudio sobre patrimonio artístico?

Las investigaciones que toman como asidero la teoría de las representaciones sociales, según su orientación metodológica, forman dos grandes conjuntos: las orientadas al proceso de construcción de una representación, enfoque procesal, y las orientadas a la representación como producto, que se centran en la descripción de los contenidos y estructuras de los fenómenos representacionales, grupo en el cual se integra la presente investigación, como se explicó en la introducción de la tesis. El modo usualmente reconocido por este enfoque para acceder al contenido de una representación es a través de la recopilación de discursos, opiniones y valoraciones

¹⁹⁴ Serge Moscovici y Miles Hewstone, De la ciencia al sentido común. En: Moscovici, S (comp.) *Psicología social II. Pensamiento y vida social Psicología social y problemas sociales*, Paidós, Barcelona, pp. 679-710.



de los sujetos, bien de manera espontánea o bien inducido por medio de entrevistas o cuestionarios.

Los estudios revisados en los que se integra la representación social con el patrimonio muestran la pertinencia de la teoría para explicar el fenómeno patrimonial. Pues como expresa el investigador Javier Marcos Arévalo,¹⁹⁵ a través del patrimonio se expresan las manifestaciones vivas, representaciones significativas de la tradición de una sociedad; representa, asimismo, un factor de resistencia contra los embates de la uniformización. Mediante estas manifestaciones patrimoniales -que cobra vida a través de los seres humanos y de sus prácticas y formas de expresión- la gente recuerda y reconoce su pertenencia a un grupo social y a una comunidad.

Aunque en su análisis del patrimonio como representación, el autor acude más a la noción de memoria social que a la teoría de la representación social y expone algunas ideas que a los fines de nuestra investigación nos parecen necesario recuperar. Destaca algunos aspectos de la memoria social.

La memoria social como sistema de significados y representaciones de la experiencia colectiva siempre se debate entre la relación que existe entre el pasado y el presente (...) Y aunque el presente es heredero de lo principal del pasado, la memoria social se construye y usa desde el presente (...) implica, además, un sistema de representaciones en constante dialéctica entre el pasado, el presente y el futuro.¹⁹⁶

En su estudio pone énfasis en la función de la memoria social, la cual nos remite a nuestra identidad cultural, insertando nuestros yos individuales en uno colectivo, con

¹⁹⁵ Javier Marcos Arévalo, El patrimonio como representación colectiva. La intangibilidad de los bienes culturales, *Gazeta de Antropología*, vol. 26, no. 1, España, 2010, https://www.ugr.es/~pwlac/G26_19Javier_Marcos_Arevalo.pdf (consultado el 15 de marzo 2016)

¹⁹⁶ *ibid.*, p. 6-7



un anclaje en el pasado y un referente en el presente. Recuerda Arévalo que el patrimonio es por sí mismo un registro de la memoria social, de un pasado y presentes compartidos y vividos; en su vertiente inmaterial -parte esencial de la memoria colectiva- posee un gran valor simbólico. De aquí, su capacidad de representar la memoria social y una determinada imagen de la identidad. Dicha representación de la memoria social del grupo se expresa estableciendo vínculos y afectos con la tradición.

Muchas de las ideas abordadas en el artículo anterior, tienen puntos de contacto con *El flamenco como constructo patrimonial. Representaciones sociales y aproximaciones metodológicas*, de Cristina Cruces Roldán,¹⁹⁷ donde describe el proceso seguido para la inclusión del flamenco en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Intangible de la UNESCO, pero lo relevante del artículo, a efectos de la presente investigación, más allá de esa descripción, es que Cruces expone en breves páginas lo que significa el flamenco en España, particularmente en Andalucía. Un significado que trasciende lo artístico como expresión músico-danzaria, implica toda una oralidad, una estética, unos rituales, unas prácticas, en definitiva, encierra y genera modos de vida.

Para los andaluces el flamenco tiene otras implicaciones representacionales, al decir de Cristina Cruces 'no es ya un objeto de reivindicación *per se*, sino un instrumento mediador y de exposición crítica'¹⁹⁸. La forma social específica que adquieren el desarrollo y la apropiación del flamenco como producción cultural

¹⁹⁷ Cristina Cruces Roldán, *El flamenco como constructo patrimonial. Representaciones sociales y aproximaciones metodológicas*, PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, Vol. 12 N.º 4. pp. 819-835. 2014

¹⁹⁸ *ibid.*, p. 825



marcará, al decir de la autora, la determinación y la objetivación social expresa de su contenido.

El valor del flamenco como bien cultural es un producto histórico y social polivalente, tanto en la comprensión de sus agentes, como en la funcionalidad de sus prácticas, donde existe una separación metodológica entre su *uso* como bien cultural y su *cambio* como mercancía.¹⁹⁹

En este sentido, la autora hace una distinción que nos parece sustancial y en la que, una vez más, asoma la representación social su valía explicativa. El flamenco no será percibido como mercancía o trabajo siempre que se asocie a la cotidianeidad flamenca, inserto en una trama de relaciones sociales voluntarias y/o espontáneas; por otro lado, será un trabajo, cuando se asocie a un contexto laboral o profesional. En su artículo, muestra Cruces los diversos complejos de significado de lo flamenco y marca algunas aristas en las que las ciencias sociales pueden continuar indagando siempre desde posicionamientos integrales y holísticos, nunca parcializados o fragmentarios.

Anterior al artículo de Cruces, pudimos consultar la publicación, del año 2013, *Patrimonio cultural y representaciones territoriales. Estudio de los imaginarios sobre la ribera de Rosario, Argentina*, de Cecilia Inés Galimberti.²⁰⁰ El objetivo de su trabajo fue analizar la importancia del patrimonio cultural y las representaciones sociales como instrumentos para recuperar la identidad local y restituir el vínculo existente entre los diversos habitantes y su ámbito territorial. Para ello, indagó en los diferentes

¹⁹⁹ *ibid.*, p.828

²⁰⁰ Cecilia Inés Galimberti, *Patrimonio cultural y representaciones territoriales. Estudio de los imaginarios sobre la ribera de Rosario, Arquitectura y Urbanismo*, vol. XXXIV, no. 1, Argentina, 2013, pp. 6-16, https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/21666/CONICET_Digital_Nro.25459.pdf?sequence=1&isAlloved=y (consultado el 3 de enero del 2016)



imaginarios presentes en el frente costero del río Paraná en la ciudad de Rosario, ya que ‘las huellas patrimoniales a lo largo de la ribera del río resultan parte fundamental de la historia y la cultura del territorio, continúan presentes en el imaginario colectivo y en las representaciones sociales de sus habitantes.’²⁰¹

Con el estudio la autora pudo comprobar la existencia de diversos imaginarios y representaciones territoriales que responden a distintos grupos sociales, algunos similares, complementarios o incluso contradictorios.

Hay historias parciales que a veces están ocultas u olvidadas por no formar parte de la perspectiva de los grupos hegemónicos contemporáneos. Los imaginarios se han mezclados con otras representaciones de otros grupos, que demarcan la existencia de espacios más sensibles o vulnerables por políticas urbanas no pensadas desde el hábitat o el patrimonio cultural.²⁰²

La argentina considera que recorrer las diversas representaciones existentes en las metrópolis permite conocer más sobre sus habitantes, sus historias, sus realidades y sus potencialidades. De manera que, el patrimonio cultural y los imaginarios colectivos ‘constituyen herramientas claves en la planificación, a través de las cuales se podrá recuperar las huellas identitarias locales y así, restaurar la relación entre los habitantes y su entorno territorial.’²⁰³

En estrecha conexión con las reflexiones anteriores fue posible consultar el texto *Representar, Practicar y Repensar el Patrimonio Cultural. El caso de San Andrés Calpan, Puebla*, presentado por Andrea Arellano Espinosa.²⁰⁴ Dicho texto es resultado

²⁰¹ ibid., p.7

²⁰² ibid., p.9

²⁰³ ibid., p.16

²⁰⁴ Andrea Arellano Espinosa, Representar, Practicar y Repensar el Patrimonio Cultural. El caso de San Andrés Calpan, Alicia Castillo Mena (coord.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Buenas Prácticas en*



de una investigación antropológica sobre las representaciones sociales y las prácticas socioculturales en torno a un sitio patrimonio cultural: el exconvento de San Andrés Calpan, Puebla, uno de los primeros monasterios franciscanos edificados en México.

Arellano reflexiona en torno a cómo las capillas posas dejan de ser solo construcciones arquitectónicas para convertirse en discursos complejos que remiten a compartir el entendimiento del sitio y otorgan a los nativos arraigo y pertenencia a su comunidad. La investigación y sus resultados consideran un conjunto de representaciones sociales, supeditadas al imaginario de los actores sociales, como la vía de conocimiento para la gestión de proyectos socioculturales del patrimonio cultural.

Refiere Arellano que la investigación inició en el año 2010 con el objetivo de conocer las representaciones sociales que los habitantes de San Andrés Calpan tienen de las capillas posas y las prácticas relacionadas con el patrimonio. Pudo comprobar que en las representaciones sociales de las capillas posas juegan un papel importante las formas en que son practicadas, suscitando una interconexión entre representación y práctica que dan cuenta de la constante dinámica y convivencia entre significados y usos, ello fue posible gracias a la combinación de dos categorías explicativas: la representación social desde una esfera psicosocial, inclinada a la mentalidad o cognición y la práctica sociocultural a través del actuar social.

El estudio recurrió por una parte, a la noción de representaciones sociales propuesta por Denise Jodelet, la investigadora a la cual nos referimos en párrafos anteriores, apelando a la integración de creencias colectivas que las personas utilizan

Patrimonio Mundial, 2015. pp. 1088-1103, <https://eprints.ucm.es/34899/1/ActasMenorca15.pdf> (consultado el 5 de marzo del 2016)



para interpretar los objetos y los sujetos cotidianos, considera que el ejercicio sociocognitivo es el aspecto procesual de las representaciones mientras que la parte constituida son todos aquellos contenidos o productos, en este sentido recupera algunas reflexiones de Jodelet. Por otro lado, acude a la noción de patrimonio cultural visto como aquellas formas simbólicas y culturales de procesos de producción, circulación social y significados que le son atribuidos no solo por quienes lo poseen y practican sino por los que le conocen, para ello cita a Mireia Viladevall:

El patrimonio es, entonces, una construcción sociocultural que adquiere valor para aquel grupo que la realizó, heredó y conserva. Por ser una construcción sociocultural que se desarrolla en el tiempo, el patrimonio es dinámico, cambiante. El patrimonio se transforma en el tiempo no solo por la acción que sobre este ejercen elementos físicos, químicos y biológicos, sino también –y a veces más rápida y radicalmente- por transformaciones sociales y culturales que hacen que ese bien patrimonial pierda o adquiera nuevos valores (Viladevall 2003, p. 18).²⁰⁵

Estos sustentos teóricos le permitieron al autor afirmar que los simbolismos del patrimonio son deudores del conjunto de construcciones discursivas comprendidas en forma de representaciones sociales que los calpenses generan de sus capillas posas. Como ya ha sido explicado, la propia dinámica en la que se construyen las representaciones permite que, al surgir nuevos usos e individuos tengan cabida en las reconfiguraciones de las representaciones y cíclicamente se reformulen.

En las reflexiones finales Arellano subraya que el conocimiento presente en la memoria de los calpenses arrojó comprensiones del medio, espacio y patrimonio como una manera de pensar y representar esa realidad. Demostró que en la dinámica

²⁰⁵ *ibid.*, p.1092



del proceso entre prácticas y representaciones ‘los actores sociales introducen constantemente nuevos referentes sobre las capillas posas que permean significaciones viables de pensar el patrimonio, pues han redefinido sus propias nociones del sitio (...).’²⁰⁶ Y sentencia finalmente que la teoría de las representaciones sociales constituye una línea de investigación para el estudio del patrimonio ‘pues convergen la comunicación, los significados, los símbolos, las vivencias, las experiencias y las prácticas’²⁰⁷ de los sujetos.

Así lo demuestra el estudio publicado bajo el título, *El patrimonio como construcción social. Una propuesta para el estudio del patrimonio arquitectónico y urbano desde las representaciones sociales*, de la investigadora Rosa Elena Malavassi Aguilar,²⁰⁸ que analiza la construcción social del patrimonio a partir de la teoría de las representaciones sociales; se plantea el objetivo de discernir en el proceso de objetivación y de anclaje, los elementos de la construcción oficial y de la construcción social del patrimonio y utiliza como herramientas metodológicas el análisis crítico del discurso y los imaginarios urbanos.

En su estudio Malavassi considera que la construcción del patrimonio se da mediante una representación social donde existe un proceso de objetivación por parte de las instituciones con la potestad de identificar los objetos arquitectónicos o conjuntos y espacios urbanos que pueden tener valor, según los objetivos que dichas

²⁰⁶ ibid., p.1102

²⁰⁷ ibid., p.1103

²⁰⁸ Rosa Elena Malavassi Aguilar, *El patrimonio como construcción social. Una propuesta para el estudio del patrimonio arquitectónico y urbano desde las representaciones sociales*, *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, vol. 18, no.1, San José, Costa Rica, 2017, pp. 253-266, https://www.researchgate.net/publication/312604709_El_patrimonio_como_construccion_social_Una_propuesta_para_el_estudio_del_patrimonio_arquitectonico_y_urbano_desde_las_representaciones_sociales (consultado 5 de junio del 2018)



instituciones tengan. Pero también hay un proceso de anclaje que se entiende como la forma en que las personas, usuarias del patrimonio, lo apropian, lo reinterpretan y a la vez producen su propio patrimonio. O sea, no se trata del estudio del imaginario solo en la ciudad física, se trata de buscar la ciudad construida por los mismos ciudadanos a partir de sus experiencias, a partir de su apropiación del espacio.

La propuesta de la autora se basa en comprender que el patrimonio se construye a partir de la visión de dos grupos: los grupos dominantes que detentan el poder y toman las decisiones desde instancias oficiales, y el grupo subalterno, a saber, los ciudadanos que también construyen un patrimonio desde sus vivencias cotidianas otorgándole valor a los espacios urbanos. En dicha construcción juegan un papel protagonista las representaciones sociales mediante los procesos de objetivación y anclaje y los imaginarios urbanos conformados por los discursos de grupos dominantes que crean un imaginario oficial y calan fuertemente en el imaginario social; pero, al mismo tiempo, el discurso de los ciudadanos produce un imaginario cotidiano. 'Ambos imaginarios forman parte de los valores patrimoniales otorgados a un objeto arquitectónico o conjunto urbano.'²⁰⁹

Habida cuenta de la pertinencia de la teoría de las representaciones sociales a los efectos de un estudio sobre patrimonio, se inserta esta investigación referida al patrimonio artístico que se expone en el Edificio de Arte cubano del MNBA. Dicho museo recoge, examina, organiza, amplía y conserva las obras con valores artísticos y culturales que conciernen a la sociedad cubana. Pero lo más importante es que al mismo tiempo constituye un espacio en el que se ratifican y legitiman esos valores.

²⁰⁹ *ibid.*, p.264



Más notable en las exposiciones temporales, que han tenido que variar sus métodos de trabajo conforme varía también la sociedad. Ahora, impregnadas, dichas exposiciones, de un lenguaje museístico que incluye, en algunos casos, medios audiovisuales no solo como apoyo a la muestra sino como muestras en sí mismos.

En este epígrafe quedó demostrada la pertinencia de la teoría de las Representaciones Sociales en estudios sobre patrimonio que pretendan una indagación subjetiva en el diálogo entre el hecho patrimonial y las personas relacionadas con él. El epígrafe que sigue nos coloca en el centro de las exposiciones temporales donde se realizó el trabajo de campo y arroja los datos necesarios para comprender las representaciones del patrimonio artístico del público joven cubano.

3.2. Las exposiciones temporales y su público: representaciones del patrimonio artístico en el público joven

El presente epígrafe es una parte fundamental de la tesis, pues en él se expone el análisis de los resultados de los instrumentos metodológicos utilizados, lo cual nos condujo al cumplimiento de los tres objetivos propuestos. Se consigue **identificar el perfil del público joven que asiste a las exposiciones temporales**; a través del discurso de los jóvenes se logra construir **las representaciones que tienen del patrimonio artístico** y todo ello nos **aportó los argumentos necesarios para**, en el capítulo siguiente **proponer un plan de acciones** que contribuya al perfeccionamiento de la labor museológica del Edificio de Arte Cubano.

La investigación de los cien años del Museo revela que las exposiciones temporales de arte cubano en la institución, desde su reapertura en 1954 hasta el año 1959, fueron minoría y prevalecieron las muestras extranjeras. De modo que, tras el



memorable año 1959, las exposiciones temporales ganan protagonismo, llegando a sumar en los primeros cinco años luego del triunfo revolucionario, un aproximado de cincuenta y de ellas, la mitad de arte cubano.

Predominaron las exposiciones que respondían al contexto político-social que vivía el país en esos momentos. Así, en el año 1962 fue inaugurada la *Primera exposición de obras de arte recuperadas. Pintura, dibujos, grabados*. Desde esta misma década el Consejo Nacional de Cultura, que era entonces el órgano al que se subordinaba el Museo, dejó claro el carácter democrático que regiría la política cultural de la institución.

Más allá de la inauguración de las salas permanentes de arte cubano en 1964, las exposiciones temporales mantuvieron su importancia, pues ayudaron a completar aspectos del arte nacional. De mayor relevancia fueron las retrospectivas de René Portocarrero, Amelia Peláez, Víctor Manuel, Carlos Enrique, Mariano y Marcelo Pogolotti.

Las muestras de arte contemporáneo se vieron estimuladas a partir de las décadas del 1960 y 1970 por las donaciones de los propios artistas y por la apertura de nuevos espacios como *El artista del mes* y *El pequeño salón*, que sirvieron para promocionar nuevos talentos y actualizar obras y autores de las colecciones. También se crea en 1976 el *Salón Permanente de Jóvenes*, con posteriores ediciones hasta 1981.

Y a partir de la segunda mitad de la década de 1980, hasta mediados de 1990, aumenta la adquisición de obras de arte cubano contemporáneo y con ello las exposiciones de los jóvenes creadores encontraron buena acogida en el espacio *El*



artista del mes. El Museo en ese período organiza cientos de exposiciones, muchas de ellas para homenajear aniversarios relevantes de las artes plásticas del país; una de las muestras más importantes fue *La vanguardia. Surgimiento del arte moderno* (1988). Además de numerosas retrospectivas, antologías de pintores cubanos y muestras de fotografía y humor gráfico. Fue reevaluada la obra de algunos artistas e impulsada la carrera de contemporáneos que consolidaban en ese tiempo su labor creativa. Una nueva generación de artistas ingresa a las colecciones del Museo, ello lo inaugura la muestra *Nuevas adquisiciones contemporáneas. Muestra de arte cubano* en el año 1991.

El cierre del Museo en el año 1996, como se ha señalado anteriormente, no significó el cese de la exhibición de sus colecciones y la institución continuó mostrando parte del tesoro, esta vez fuera de las fronteras nacionales. Y en el año 2001 con la reapertura aumentan las muestras temporales. Se celebran centenarios de artistas imprescindibles de la plástica cubana, sin descuidar la promoción de artistas contemporáneos. Asimismo, se realizan exposiciones temáticas para reflexionar sobre algún autor y período determinado.

Las exposiciones temporales han posibilitado al Museo granjearse algunos premios nacionales,²¹⁰ así como exhibir las muestras ganadoras de la máxima distinción que otorga el Consejo Nacional de Artes Plásticas. En cada certamen de la Bienal de La Habana es posible disfrutar en los espacios del Museo Nacional exposiciones temporales que actualizan a los públicos del quehacer artístico cubano.

²¹⁰ Matamoros, op.cit., p.167



Esta investigación, con el objetivo de conocer de cerca la política de exposición del Departamento de Colecciones y Curaduría del Museo, realizó una entrevista a Niurka Fanego, en el año 2017 (ver anexo 3), la especialista tiene a su cargo la dirección departamental. El encuentro personalizado aportó información con la cual pudimos conformar una visión general de la proyección y las acciones museológicas en esta área.

A través del relato se supo cómo proyecta el departamento los planes de exposiciones que, aunque ‘todos los años varían existen líneas coincidentes’. En cuanto al tiempo de duración de las muestras en salas comentó que en el Museo han tenido años de muchas exposiciones, a razón de una por mes y otros años estas han permanecido hasta seis meses, pero la práctica lleva al criterio consensuado entre los especialistas que ‘debe ser una exposición cada tres meses aproximadamente, por tratarse de un museo, no de una galería de arte’. Menciona la experiencia de trabajo bajo la actual dirección del Museo, donde las muestras temporales tienen un promedio de dos meses, que en el caso del Edificio de Arte Cubano cuenta con dos salas para ello y el patio central dedicado a las creaciones de arte joven.

Respecto a los criterios tenidos en cuenta para incluir un tema en el plan de exposiciones, que se convertirá luego en muestra expositiva -puede ser temática, colectiva o personal-, la especialista subraya, aunque ‘no somos un museo de efemérides, hay fechas que no pasan por alto en la institución’, que pueden ser del propio Museo o de personalidades o instituciones relacionadas con él, puso por ejemplo las celebraciones en el año 2013 con motivos al centenario del Museo. Es esencial para el departamento visibilizar el tesoro del Museo que por cuestión de espacio no está expuesto de manera permanente.



Las propuestas de los comisarios del departamento también son tenidas en cuenta, principalmente si se trata de ‘artistas relevantes que nunca o poco se le ha realizado una exposición en el Museo.’ Pueden ser invitados a exponer artistas cubanos que viven en el exterior. Asimismo, se admiten propuestas de comisarios externos al Museo y los premios de artes plásticas que auspicia el Consejo Nacional de Artes Plásticas ‘tienen derecho a una exposición en el Museo, al año siguiente de otorgado dicho premio’. Estas son, de manera general, las principales vías por las que llegan al departamento las propuestas de exposiciones.

Los artistas jóvenes tienen también un espacio en el Museo. Se han recibido propuestas en el departamento de ‘coleccionar obras de artistas incluso desde que son estudiantes,’ aun con los riesgos que ello implica. A través del coleccionismo el Museo se mantiene actualizado sobre el arte que se genera en la isla. Del mismo modo ‘se han invitado a artistas jóvenes a participar en muestras colectivas para dejar ver lo que se está produciendo y con mucho cuidado se les ha invitado a formar parte de la colección del Museo’.

En cuanto a la relación exposición-comunicación, la especialista reconoce que ‘toda exposición demanda de una buena comunicación; aunque todos somos comunicadores, el especialista en comunicación es el encargado de comunicar las acciones relativas a la exposición’. Sobre las vías previstas por el departamento para conocer las opiniones de los públicos, Fanego recuerda que en toda exposición temporal permanece ‘el libro de opinión’, el cual se retira al finalizar la misma y al parecer, por los comentarios expuestos, ‘los públicos agradecen mucho los temas y las maneras en que se hacen las exposiciones’.



En los análisis a las investigaciones realizadas en el Museo y las entrevistas a las especialistas se pudo observar que efectivamente **la institución ha dado pasos visibles en cuanto al desarrollo y actualización de su labor en correspondencia con la museología crítica**, la cual pondera al público por encima de otros agentes dentro del campo, **esto es más evidente desde del Departamento de Servicios Educativos, como apuntamos anteriormente**. Sin embargo, **los postulados de la corriente contemporánea museología crítica no se han extendido al trabajo de otras áreas dentro del Museo**, ya que, en la organización y ejecución de las exposiciones, **aún no se plantean el protagonismo que pudiera ejercer el público a la hora de conformar una idea o temática para la muestra expositiva**. La labor expositiva de la institución continúa estando marcada desde el interior del Departamento de Colecciones y Curaduría, sin que las voces del público obtengan mayor participación en la concepción de exposiciones y actividades relacionadas con ellas.

En la entidad **están distantes de conocer la producción de significados y la construcción de conocimiento que generan las exposiciones al entrar en contacto directo con los distintos públicos**. Esta investigación pretende ser un primer paso para acercar esta dimensión –labor expositiva– del trabajo museológico de la institución a la corriente contemporánea museología crítica.

Como planteamos en la introducción al abordar las precisiones metodológicas sobre la selección de la muestra utilizada para el estudio, nuestro acercamiento al Museo se inició en el año 2015, fecha a partir de la cual pudimos conocer las programaciones anuales de exposiciones y tener un primer acercamiento al público. Esta realidad, que permitió plantear el



procedimiento a seguir para encuestar a los visitantes de las exposiciones temporales con el objetivo de comprender la representación social del patrimonio artístico en el público joven, nos permitió asimismo centrarnos en una anualidad que con mínimas variables de programación facilitaría obtener la información suficiente para programar un plan de acciones que se presentará al MNBA destinado a mejorar la conexión de la institución con el público. La anualidad escogida fue el 2017, el año que se planteó el proyecto de la tesis y que presentaba un punto de inflexión en la programación con una destacada presencia de artistas noveles cubanos, una cuestión que influyó –como se ha comprobado en años sucesivos- en el tipo de público, lo que hacía más necesario conocer su perfil y actitud hacia el patrimonio expuesto.

El plan de exposiciones del Edificio de Arte Cubano en ese año, organizado por el Departamento de Colecciones y Curaduría del MNBA, estuvo compuesto por las ocho muestras que fueron observadas en esta investigación. El despliegue expositivo fue, a todas luces, una declaración de intenciones y objetivos de la institución, manifiestos en la variedad temática y estilos artísticos de las muestras. El Museo con un reciente estreno de dirección en su ejecutivo -como ha sido mencionado en la introducción, el año antes comenzó un nuevo director- impulsó y aún mantiene el propósito de promocionar dentro de las salas destinadas a muestras temporales el arte que se hace en la actualidad por artistas consagrados, pero también y sobre todo, artistas jóvenes que no siempre tienen la posibilidad de exponer en la institución.





Ilustración 6. Exposición 'Colección de Archivo'. Foto: Cortesía del MNBA.

En el ciclo expositivo se pudo apreciar el intento por lograr un balance entre las muestras formadas por obras que constituyen parte del patrimonio artístico cubano - pertenecientes o no a los fondos del Museo- y otras dedicadas a artistas activos ya consagrados y obras de jóvenes en pleno desarrollo de su carrera.

De las ocho exposiciones, tres de ellas se conformaron prácticamente en su totalidad con fondos exclusivos del Museo, ellas fueron: 'Juego de Ángeles',²¹¹ 'La Gran Espiral. Cincuenta años del Salón de Mayo de 1967'²¹² y 'La mirada inédita. El dibujo y la gráfica de los años veinte y treinta'.²¹³



Ilustración 7. Exposición 'Juego de Ángeles'. Imagen: Catálogo de la exposición.

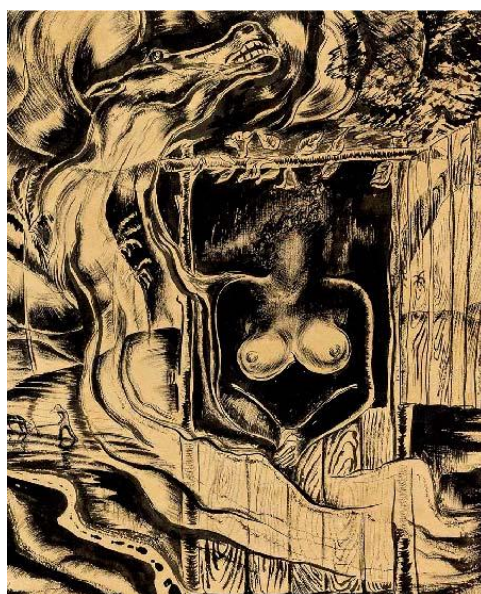
²¹¹ La exposición, a cargo del comisario Roberto Cobas, la formaron un total de 55 obras entre dibujos, grabados y esculturas.

²¹² Estuvo a cargo de la comisaria Delia Ma. López Campistrous. La exposición reunió obras que donaron a Cuba muchos de los artistas extranjeros que viajaron al país para la exposición de 1967 y obras de artistas cubanos que participaron en esa muestra.

²¹³ El curador de la exposición, Roberto Cobas Amate, seleccionó 55 dibujos de la vanguardia cubana, creados en diferentes técnicas, además de 32 portadas de la revista Social que abarcan desde 1920 hasta 1932.



Ilustración 8. Exposición 'La Gran Espiral. Cincuenta años del Salón de Mayo de 1967'. Imagen: Catálogo de la exposición.



El MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES le invita a la exposición:

LA MIRADA INÉDITA

EL DIBUJO Y LA GRÁFICA
EN LOS AÑOS VEINTE Y TREINTA

DEL 27 DE OCTUBRE
AL 11 DE DICIEMBRE DEL 2017

EDIFICIO DE ARTE CUBANO

SALA TRANSITORIA DEL 2DO PISO
HORA: 4:00 PM



Ilustración 9. Exposición 'La mirada inédita. El dibujo y la gráfica de los años veinte y treinta'. Imagen: Catálogo de la exposición.

Dos exposiciones, 'Varda/Cuba/Cine'²¹⁴ y 'Sin máscaras. Arte Afrocaribio Contemporáneo'²¹⁵, estuvieron compuestas por obras pertenecientes a colecciones externas al Museo, aunque con temáticas absolutamente vinculadas con la sociedad cubana.



Ilustración 10. Exposición 'Varda/Cuba/Cine'. Imagen: Catálogo de la exposición.

²¹⁴ La muestra presentó 120 fotografías realizadas por la conocida cineasta francesa de origen belga Agnès Varda cuando visitara la isla a inicio de la década de 1960 y el filme *Salut les Cubains*. Contó con un comisariado conjunto, por un lado, del Centre Pompidou de París y de la otra parte del Museo Nacional, a cargo del propio director de la institución Jorge Fernández, quien además incorpora a la muestra la obra de la cineasta cubana Sara Gómez argumentando la cercanía profesional de ambas artistas.

²¹⁵ El comisario fue Orlando Hernández. Las 149 obras exhibidas forman parte de la Colección von Christerson de la Watch Hill Foundation, London y representaron a cuarenta artistas cubanos de varias generaciones con distintas técnicas y soportes expresivos.





Ilustración 11. Exposición 'Sin máscaras. Arte Afrocubano Contemporáneo'.

Imagen: Catálogo de la exposición.

Las tres exposiciones dedicadas al arte que se hace actualmente en la isla fueron espacios idóneos para que artistas jóvenes y otros más veteranos mostraran su trabajo. 'Ji, ji, ji, apóstrofe'²¹⁶, 'Colección de Archivo'²¹⁷ y 'Palimpsesto'²¹⁸ protagonizaron esos espacios.

²¹⁶ La propuesta consistió en ocho obras que incorporaron, fotografía, video instalación y performances.

²¹⁷ La comisaria Aylet Ojeda Jequin organizó una muestra colectiva compuesta por siete obras con diversidad de lenguajes y medios expresivos. Todos los artistas invitados a participar en la muestra fueron artistas jóvenes.

²¹⁸ La exposición de José Manuel Fors, a cargo de la comisaria de Corina Matamoros, estuvo compuesta por cinco instalaciones.



Ilustración 12. Exposición 'Ji, ji, ji, apóstrofe'. Imagen: Catálogo de la exposición.



Ilustración 13. Exposición 'Colección de Archivo'. Imagen: Catálogo de la exposición.



Ilustración 14. Exposición 'Palimpsesto'. Imagen: Catálogo de la exposición.

En el primer semestre el Museo exhibió cuatro exposiciones totalmente diversas en cuanto a temáticas, estilos y concepción que, con buen tino, supo intercalar,²¹⁹ como se esboza a continuación. Abrió el ciclo expositivo 'ji, ji, ji (apóstrofe)', del artista Luis Edgardo Gómez Armenteros, para mostrar parte del arte más transgresor que se está haciendo en Cuba. El artista, aunque tiene una obra ya consolidada en las artes plásticas cubanas, continúa en pleno desarrollo creativo. En la exhibición se pudo reconocer la continuidad temática del trabajo de Armenteros, quien reconoce que desde hace varios años se interesa por cuestionar e investigar el campo artístico desde sus disímiles agentes, así lo confirma en una entrevista concedida para esta investigación (ver anexo 4).

²¹⁹ Con un intervalo de tres meses aproximadamente entre una exposición y otra.



Ilustración 15. Exposición 'JiJiJi (Apóstrofe)'. Foto: Cortesía del MNBA.

Luego se inauguró 'Juego de Ángeles', una muestra que, a diferencia de la anterior, fue totalmente tradicional, con fondos del Museo, para mostrar parte del patrimonio artístico y celebrar el centenario de Eugenio Rodríguez, un artista imprescindible en la historia de las artes visuales de Cuba, pues sus dibujos, grabados y esculturas, son muestras de los diversos estilos estéticos de estas manifestaciones en el contexto cubano en las décadas de 1940, 1950 y 1960 del siglo XX.



Ilustración 16. Exposición 'Juego de Ángeles'. Foto: Cortesía del MNBA.

La próxima muestra, 'Varda/Cuba/Cine', estuvo conformada por obras de una colección externa a la institución. Lo que distinguió a esta exposición de las demás es que la mayoría de las obras expuestas no pertenecen a un artista cubano, en este caso son de la autoría de la artista francesa Agnès Varda; sin embargo, la muestra se ubicó en el Edificio de Arte Cubano porque la temática fue puramente cubana, además, relataba desde la percepción de la artista un momento histórico de la isla: los primeros pasos de la revolución triunfante.



Ilustración 17. Exposición 'Varda/Cuba/Cine'. Foto izquierda: Ministerio de Cultura de Cuba; Foto derecha: Bohemia.

Y la cuarta exposición fue ‘Colección de Archivo’, una muestra colectiva que reflejó el arte más actual e innovador de los creadores jóvenes en la isla. La exposición partió de la noción de archivo en relación con el museo y el arte conceptual. Los artistas invitados a participar en la muestra debieron revelar algunas informaciones contenidas en los fondos del Museo. Esta exposición fue un claro ejemplo de la intención del Museo, de ser más inclusivo con los artistas jóvenes.

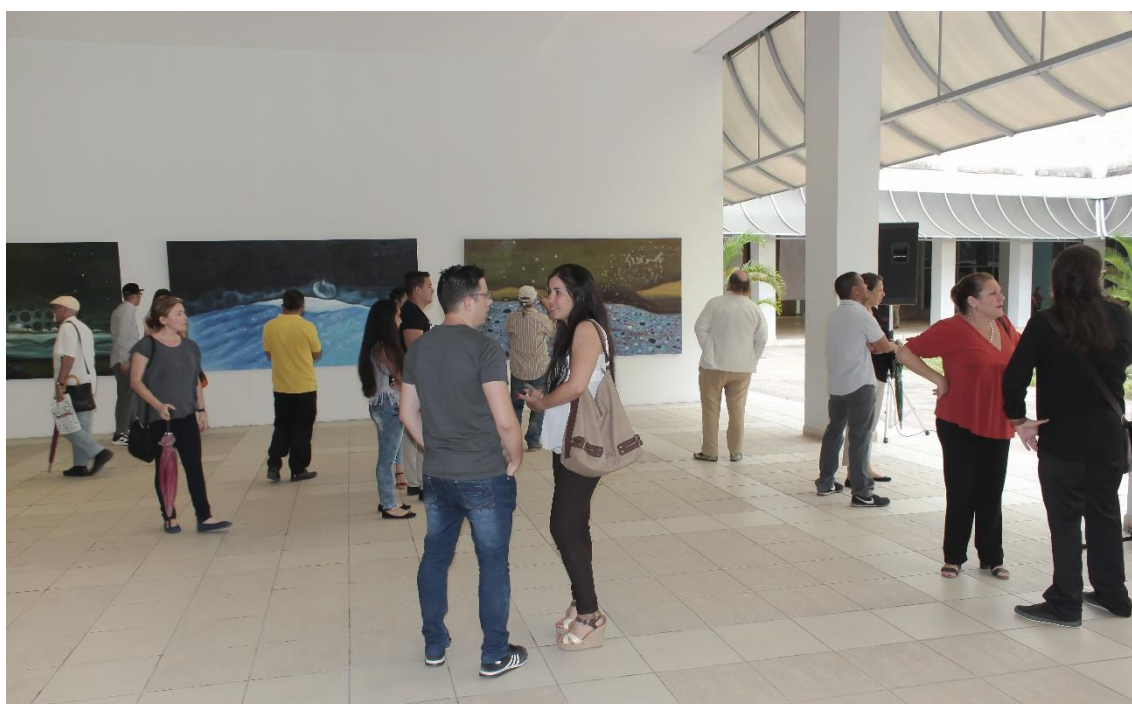


Ilustración 18. Exposición ‘Colección de Archivos’. Foto: Cortesía del MNBA.

A partir del segundo semestre del año, aproximadamente, fue evidente, al igual que en el anterior, un acierto en cuanto a los momentos de inauguración de las exposiciones restantes. Así, durante todo el verano en el Museo se pudo disfrutar ‘Sin máscaras. Arte Afrocubano Contemporáneo’. La exposición profundizó en las raíces de la cultura proveniente del continente africano arraigada en Cuba, que los especialistas del tema han concordado en llamar ‘afrocubana’, al tiempo que fueron reflejadas las problemáticas sociales derivadas de dicha cultura. Por la diversidad de

artistas y soportes expresivos fue la exposición más extensa que inaugurara el Museo ese año y además con obras pertenecientes a una colección externa a la institución.



Ilustración 19. Exposición 'Sin Mascaras'. Foto: Juventud Rebelde.

Las dos exposiciones que sucedieron a la anterior fueron ejemplos clásicos de muestras con fondos del Museo y corresponden a celebraciones de momentos importantes de la plástica cubana. Una de ellas fue 'La Gran Espiral. Cincuenta años del Salón de Mayo de 1967', se realizó con la intención de recordar los cincuenta años de inaugurada la XXIII edición del Salón de Mayo parisino en La Habana el año 1967. Tuvo el mérito de exhibir, además, fotos y audiovisuales que expresan el momento histórico en que fue realizada la muestra por primera vez en el país, en la década del 1960. La otra, 'La mirada inédita; Dibujo y Gráfica de los años veinte y treinta', constituyó una manera de homenajear y recordar a la primera vanguardia cubana que

desde los años 1920 venía derribando esquemas académicos con el dibujo y la ilustración y terminaron por asentar las bases de la vanguardia plástica cubana.



Ilustración 20. Exposición 'La Gran Espiral'. Foto: MNBA.



Ilustración 21. Exposición 'La Mirada Inédita'. Foto: MNBA.

El Museo cerró el ciclo de exposiciones de ese año del mismo modo en que inició, con la muestra de un artista consagrado de la plástica en plena evolución

creativa. 'Palimpsesto', del multifacético artista José Manuel Fors. Protagonizó la exposición el proceso de perdurabilidad del conocimiento a través del papel impreso. La selección del título resultó atinada, pues entronca perfectamente con la esencia de la muestra, la superposición de escrituras, reflejo de huellas anteriores, fue precisamente una intención marcada del artista. Con esta exposición cumple el Museo su acuerdo de exponer al *Premio Nacional de Artes Plásticas*, al año siguiente de otorgada tal distinción al artista.



Ilustración 22. Exposición 'Palimpsesto'. Foto: Diario de Cuba.

Análisis de la observación participante.

El trabajo de campo estuvo regido todo el tiempo por la *observación participante*, los objetivos de dicha observación, además de ayudar a la selección de la muestra, fueron: conocer el ambiente en que se desarrollaba la exposición, describir el comportamiento de los jóvenes en el escenario expositivo y reconocer las



motivaciones de los jóvenes para asistir a las exposiciones. Para ello, los aspectos a observar fueron: la asistencia de reconocidas personalidades del arte y la cultura en Cuba, la ambientación del espacio expositivo, la composición generacional del público, el movimiento de los jóvenes en el espacio, las relaciones interpersonales entre los jóvenes y los grupos de jóvenes y las relaciones de los jóvenes con las obras expuestas.

Las exposiciones de obras clásicas de la plástica cubana como ‘Juego de Ángeles’ y ‘La mirada inédita; Dibujo y Gráfica de los años veinte y treinta’ transcurrieron en un ambiente tranquilo, propio de un comisariado de exposición tradicional, con la cobertura de prensa habitual en el Museo y la presencia de algunos críticos y profesores de arte. En estas exposiciones se apreció menor número de público respecto a otras, **predominó el público adulto, siendo evidente el reducido número de público joven**, lo cual lleva a pensar que, **las exposiciones que muestran obras de artistas clásicos y de la primera mitad del siglo pasado son menos atractivas para los jóvenes**. Se pudo observar que algunos de los jóvenes presentes guardaban algún vínculo familiar con personas relacionadas con el campo artístico, críticos o comisarios, etc.

En ‘La Gran Espiral. Cincuenta años del Salón de Mayo de 1967’, al ambiente estuvo rodeado de recuerdos y anécdotas de artistas, periodistas y otras personas que estuvieron presentes en la exposición de 1967 a cual se hacía homenaje. La exposición tuvo la cobertura de prensa habitual en el MNBA y contó con la presencia del embajador de Francia en Cuba, críticos de arte y representantes políticos y de instituciones culturales. El público fue heterogéneo en cuanto a edades, aunque



predominó un público más cercano a generaciones coincidentes con la exposición que tuvo lugar en la década de 1960.

En la exposición 'Sin máscaras. Arte afrocubano', al ser la más extensa inaugurada ese año se pudo apreciar un gran despliegue de recursos, comenzando por ocupar ella sola todas las salas destinadas a exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano. Contó con una amplia cobertura de medios de comunicación y la presencia de numerosos artistas, críticos y otros agentes del campo artístico, además de representantes políticos. En la exposición se detectó la mayor cantidad de público ese año, tanto joven como adulto. Ello se explica porque, además de la calidad de las obras y los artistas implicados, la muestra abordó temáticas latentes en la sociedad que atañen a todos los cubanos, como los conflictos raciales, la religión afrocubana, etc. Al ser la exposición con mayor número de públicos, **fue visible también, mayor cantidad de jóvenes poco relacionados con el campo artístico.**

La inauguración de 'Palimpsesto' atrajo un importante número de críticos de arte, comisarios y periodistas que esperaban la exposición del merecedor del Premio Nacional de Artes Plásticas 2016. Contó además con la presencia del viceministro de cultura y otros representantes políticos y de instituciones de arte. La exposición tuvo una amplia cobertura de prensa y un considerable número de público, en el que se **pudo apreciar un balance entre jóvenes y adultos**, quizá **por el artista** de quien se trataba, cuya obra **goza de prestigio y admiración por parte del público general y la crítica** en el país.

La exposición 'Varda/Cuba/Cine' se desarrolló en un ambiente de recuerdos, donde algunas personalidades de la cultura cubana recordaron el contexto social de los primeros años de la Revolución que mostraban las fotografías y el documental



expuesto. La muestra tuvo una amplia cobertura de prensa y contó con la presencia del embajador de Francia en Cuba, así como especialistas en historia del cine y fotógrafos de reconocida trayectoria en el país. Al igual que la anterior, mostró un **equilibrio en el público tanto joven como adulto**. En 'Varda/Cuba/Cine', fue evidente la presencia **de jóvenes que se dedican a realizar documentales, a la fotografía y los camarógrafos, debido a la naturaleza misma de la exposición**.

'Colección de archivo' se desarrolló en un espacio de recreación con un ambiente festivo, acompañado de música alternativa, y a diferencia de las otras exposiciones, permaneció hasta entrada la noche. La exposición tuvo una amplia cobertura de prensa y a simple vista se pudo comprobar que **la mayor cantidad de público estuvo compuesta por jóvenes**; fue la segunda exposición de mayor concurrencia en el 2017. Se observó **mayor cantidad de jóvenes artistas de otras manifestaciones del arte** como actrices, actores y músicos, pues la exposición incluía en su concepción música y un monólogo.

La exposición 'ji, ji, ji, (apóstrofe)' atrajo a críticos y comisarios que siguen la polémica obra del artista. Contó con la cobertura de prensa habitual en el MNBA y transcurrió bajo un ambiente juvenil, pues fue evidente que **la mayor parte del público era joven y conocedor de arte** por las conversaciones que se establecían entre los grupos de jóvenes. Entre las causas atribuidas a tal escenario está el hecho de que el artista es profesor de la Facultad de Artes Visuales en la Universidad de las Artes y su obra es respetada y seguida por sus alumnos, pues desarrolla temas polémicos y de actualidad dentro del campo artístico, todo ello respaldado por el reconocido prestigio del artista.



3.2.1. Perfil del público joven de las exposiciones temporales según las variables sociodemográficas analizadas.

La diversidad de público en las exposiciones es un aspecto esencial si se pretende un análisis serio sobre las significaciones y simbolismos presentes en la relación exposición-público. Siendo los jóvenes el centro de atención dentro del total de público, los datos y reflexiones que siguen están enfocados en este sector.

Las estimaciones sobre la muestra, abordadas en los aspectos metodológicos de este trabajo, fueron acertadas, pues la cantidad de público general y público joven prevista en las exposiciones se acercó a los números reales. **Fueron encuestados un total de 1257** jóvenes distribuidos en cada una de las exposiciones de la manera siguiente:

Exposición 1: 'Sin máscaras. Arte Afrocubano Contemporáneo', con un total de 500 personas asistentes se encuestaron 260 jóvenes.



Figura 9. Muestra de encuestados: Exposición 1. Elaboración propia.

Exposición 2: 'Colección de Archivo', de 450 personas fueron encuestados 230 jóvenes.



Figura 10. Muestra de encuestados: Exposición 2. Elaboración propia.

Exposición 3: 'Palimpsesto', de un total de 400 personas se aplicó encuestas a 205 jóvenes.



Figura 11. Muestra de encuestados: Exposición 3. Elaboración propia.

Exposición 4: 'ji, ji, ji, (apóstrofe)', de un total de 250 personas fueron encuestados 130 jóvenes.



Figura 12. Muestra de encuestados: Exposición 4. Elaboración propia.

Exposición 5: ‘La Gran Espiral. Cincuenta años del Salón de Mayo de 1967’, de un total de 350 asistentes se encuestaron 180 jóvenes.



Figura 13. Muestra de encuestados: Exposición 5. Elaboración propia.

Exposición 6: ‘Varda/Cuba/Cine’, de un total de 250 se encuestó a 125 jóvenes.



Figura 14. Muestra de encuestados: Exposición 6. Elaboración propia.

Exposición 7: ‘Juego de Ángeles’, con un total de 150 personas asistentes se encuestaron a 64 jóvenes.



Figura 15. Muestra de encuestados: Exposición 7. Elaboración propia.

Exposición 8: 'La mirada inédita; Dibujo y Gráfica de los años veinte y treinta', de un total aproximado de 150 personas asistentes se encuestaron a 63 jóvenes.



Figura 16. Muestra de encuestados: Exposición 8. Elaboración propia.

Luego de tabular la encuesta (ver anexo 5) se pudo comprobar la información aportada por la observación, así, las **muestras que atraen mayor cantidad de público joven** son: las **organizadas por artistas consagrados que están activos** que además cumplen con una función docente en las diferentes academias de artes plástica; las exposiciones de **artistas jóvenes** que están en pleno desarrollo y aquellas exhibiciones que abordan **temáticas con un fuerte contenido de polémica social** que además atraen al público general.

Variable sociodemográfica: Edad

Los 1257 jóvenes encuestados estuvieron en el rango de edades de 20 a 30 años. Al ser el rango muy amplio, con lo cual no se pudieran generalizar los resultados, fue preciso para un análisis más profundo, dividirlo en dos, así quedaron conformados el rango de 20 a 24 años que representa el 34,2% y el rango de 25 a 30 años que representa el 65,8% del total de encuestados.



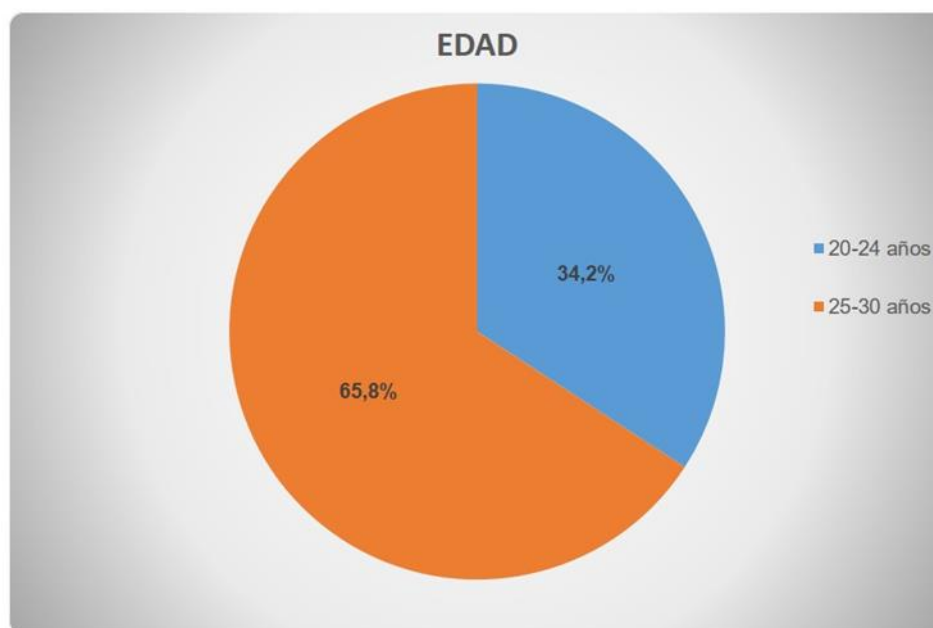


Gráfico 1: Variable sociodemográfica: Edad. Elaboración propia.

En ambos rangos, las edades más bajas fueron las menos representadas. En el rango de 20 a 24, los jóvenes con 20 y 21 años representan el 3,2% y el 5,4 % respectivamente, en relación con el total de encuestados; de igual modo, en el rango de 25 a 30 años, los jóvenes con 25 y 26 años representan el 6,3% y el 8,4% respectivamente. Por otro lado, las edades más altas en ambos rangos son las que muestran mayores porcentajes respecto al total, siendo, en el rango de 20 a 24, las edades 23 y 24 el 8,1% y el 10,6% respectivamente; y en el rango de 25 a 30 años, las edades 29 y 30 el 13,7% y 15,8% respectivamente.

Variable sociodemográfica: Nivel de escolaridad.

Los jóvenes asistentes a las exposiciones, en su mayoría, son *universitarios*,²²⁰ representan el 46,3% del total de encuestados; el otro grupo más asiduo lo conforman

²²⁰ En este grupo se incluyen los artistas de nivel superior.



artistas de *nivel medio*²²¹ que representan el 29,2%. Le sigue a los dos anteriores, el grupo compuesto por *estudiantes universitarios*, representan el 17,9% de los encuestados. Estos tres grupos estuvieron presentes en todas las exposiciones analizadas. Sin embargo, los otros dos niveles de escolaridad mencionados por los jóvenes fueron detectados solamente en cuatro exposiciones, de modo que los porcentajes respecto al total son bajos, el 1% de los jóvenes mencionó que tiene el *bachiller* y el 5,6% tiene un *técnico medio*.



Gráfico 2: Variable sociodemográfica: Nivel de escolaridad. Elaboración propia.

Variable sociodemográfica: Profesión.

En esta variable, además del 17,9% de *estudiantes*, las profesiones que predominaron fueron: *artista*, representa el 39,1% del total de encuestados; seguido por *historiador del arte*, representa el 16,9% del total de encuestados. Estos dos

²²¹ Los artistas según el nivel académico se dividen en: artistas de nivel medio, para los graduados de las distintas academias de artes plásticas del país y artistas de nivel superior, para los egresados de la Universidad de las Artes de Cuba.



grupos estuvieron presentes en todas las exposiciones. Y, aunque en menor cantidad, estuvieron representados en prácticamente todas las exposiciones, las profesiones de *periodista* (6,6%) y *comunicador social* (3,8%).

El resto de las profesiones: *historiador/a* (0,9%), *restaurador/a* (1,1%), *sociólogo/a* (1,3%), *médico* (1,3%), *psicólogo/a* (1%), *abogado/a* (0,3%), *diseñador/a* (0,2%), *arquitecto* (0,6%), *músico* (0,6%), *actriz* (0,2%), *actor* (0,8%), *filólogo/a* (0,6%), *odontólogo/a* (0,3%), se pudieron detectar solo en algunas exposiciones y en porcentajes ínfimos; lo mismo sucedió con los jóvenes *técnicos medio*: *técnico en bibliotecología* (1,3%), *técnico en informática* (1,7%), *técnico en educación infantil* (0,7%), *técnico en farmacia* (0,5%), *técnico en enfermería* (0,4%), *técnico en economía* (0,3%), *técnico en construcción* (0,2%), *técnico en optometría* (0,2%), *técnico en laboratorio clínico* (0,4%) y *bachiller* (1%), por ello se representan en el gráfico en una misma porción (otras profesiones y técnicas 15,9%).

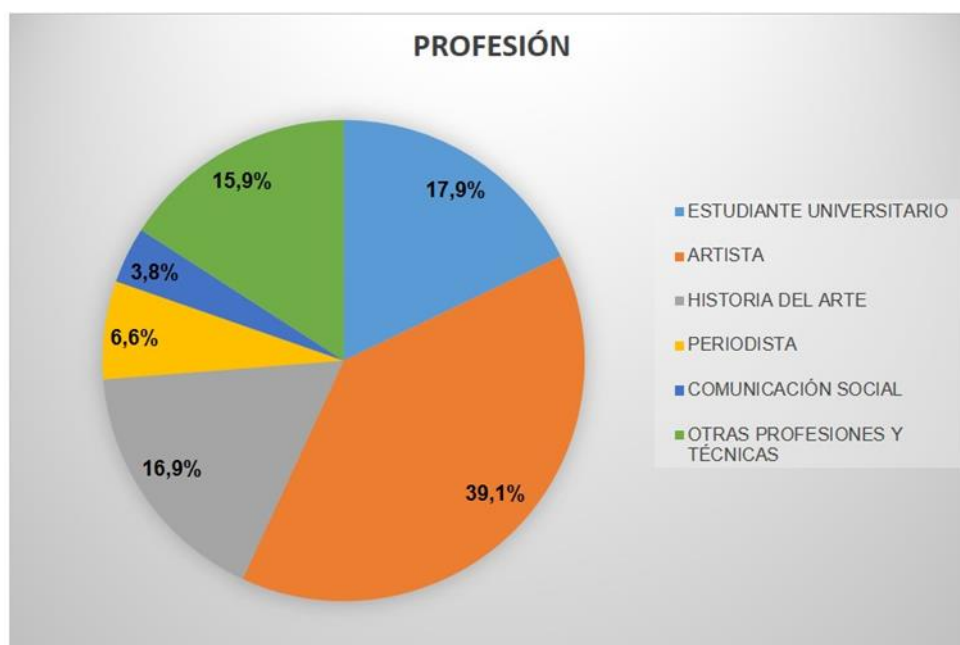


Gráfico 3: Variable sociodemográfica: Profesión. Elaboración propia.



Variable sociodemográfica: Ocupación.

Se pudo determinar con un nivel de precisión mayor a qué se dedican: los historiadores del arte, periodistas, comunicadores sociales y los demás profesionales encuestados, hay ocupaciones que coinciden, como es lógico, con la variable anterior. Así, el 17,9% es *estudiante universitario*, el 39,1% *artista*, el 4,9% es *comisario/a*, el 2,7% se dedica a la *crítica de arte*, el 9,9% es *profesor/a universitario*; estas ocupaciones fueron mencionadas por los jóvenes en todas las exposiciones analizadas. Las otras ocupaciones mencionadas, aunque no en todas, sí en la mayoría de las exposiciones, fueron: el 1,8% es *especialista del Museo*, el 3,5 se dedica al *periodismo*, el 1,2% es *camarógrafo* y el 1,8% es *fotógrafo*.

El resto de las ocupaciones mencionadas por los jóvenes: *asistente de comunicación* (0,7%), *fotorreportero* (0,9%), *relaciones públicas* (0,3%), *investigador/a* (1,4%), *informático/a* (1,7%), *editor/a* (0,6%), *diseñador/a gráfico* (0,5%), *educadora infantil* (0,7%), *farmacéutica/o* (0,5%), *restaurador/a de obras de arte* (1,1%), *bibliotecario/a* (1,3%), *director/a de documentales* (0,2%), *actriz* (0,2), *actor* (0,8%), *arquitecto* (0,6%), *médico* (1,3%), *músico* (0,6%), *psicólogo/a* (0,6%), *enfermera/o* (0,4%), *laboratorista* (0,4), *odontólogo/a* (0,3%) *economista* (0,3%), *optometrista* (0,2%), *constructor* (0,2%), *abogado/a* (0,3%), *sin ocupación* (1%); además de que, solo estuvieron en algunas exposiciones, representan, cada una, un ínfimo porcentaje respecto al total de encuestados, por tal motivo se representan en el gráfico en una misma porción (otras ocupaciones 17,1%).



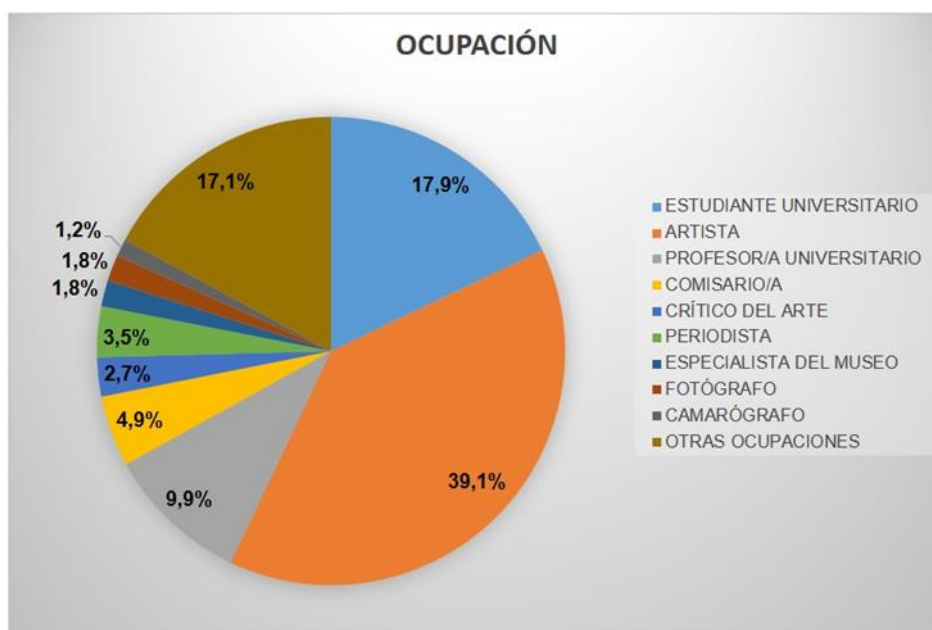


Gráfico 4: Variable sociodemográfica: Ocupación. Elaboración propia.

Vías por las que los jóvenes conocieron la inauguración de las exposiciones

Se exploró en las vías por las cuales los jóvenes supieron de las exposiciones, esto contribuyó a estimar la procedencia de los públicos. Fueron seis vías fundamentales por las que se enteraron. El 16,5% de los jóvenes lo supo por *la escuela*, aquí se incluye el 86,7% de los estudiantes universitarios; lo cual es lógico, pues contrastando la información se pudo determinar que son estudiantes de Artes Plásticas, Conservación del Patrimonio, Historia del Arte o carreras similares, y es justo en las universidades donde se estudian esas carreras donde, con más sistematicidad se promocionan las exposiciones del Museo respecto a otras universidades, aunque como veremos más adelante, no es suficiente la promoción que se realiza.

El mayor porcentaje de los jóvenes (44,2%) supo de la exposición a través de *un amigo*, ello responde a una vía comúnmente utilizada por este sector poblacional, aunque no es privativa de él, para conocer de algún evento social, acción cultural, etc.



Al realizar un entrecruzamiento de informaciones y contrastar los datos se pudo comprobar que este alto porcentaje se debe a que, en su mayoría, son jóvenes que pertenecen o están relacionados con el campo artístico, por ejemplo, el 73,5% de los artistas supo de la exposición por esta vía.

El 18,5% de los encuestados marcó que supo de la exposición por *el trabajo*, evidentemente, la presencia de estos jóvenes en las exposiciones está motivada por cuestiones laborales y son, en su mayoría, profesionales relacionados con el campo artístico, por ejemplo, el 63,7% de los profesionales de Historia del Arte supo de la exposición por esta vía, al igual que el 69,9% de los periodistas presentes en las exposiciones y el 57,1% de los restauradores.

El 9,7% señaló que supo de la exposición a través de *un familiar*, estos fueron en su mayoría, los jóvenes menos relacionados profesionalmente con el campo artístico, pero que evidentemente tienen algún familiar más vinculado con dicho campo y los informa de las exposiciones del MNBA. Al contrastar los datos pudimos comprobar, por solo citar algunos ejemplos, que el 41,7% de los jóvenes que tienen el bachiller supieron de las exposiciones por esta vía, al igual que el 71,4% de los arquitectos, el 100% de los odontólogos y abogados y más de la mitad de otros profesionales y los técnicos medio.

El 8% de los jóvenes fue *invitado por el artista*, esta opción fue marcada en las exposiciones de los artistas que están en activo, lo cual es lógico, esas exposiciones fueron: “Ji, ji, ji, apóstrofe”, “Colección de Archivo” y “Palimpsesto”. Al contrastar los datos se pudo conocer que los jóvenes invitados son amigos o colegas de los artistas protagonistas, por ejemplo, el 12,2% es también artista, el 12,7% es profesional de



Historia del Arte, el 85,7% de los músicos fue invitado por el artista, al igual que el 70% de los actores y el 50% de las actrices.

Por último, el 3,1% de los jóvenes lo supo por *la televisión*, llama la atención que siendo este uno de los medios más utilizados para promocionar las exposiciones es el menos mencionado por los jóvenes. Por ejemplo, de los artistas, solo el 6,7% marcó esta vía, de los profesionales comunicadores social solo el 6,3%, al igual que los bibliotecarios (6,3%) y el 16,7% de los que tienen bachiller; el resto de los jóvenes ninguno mencionó esta vía.

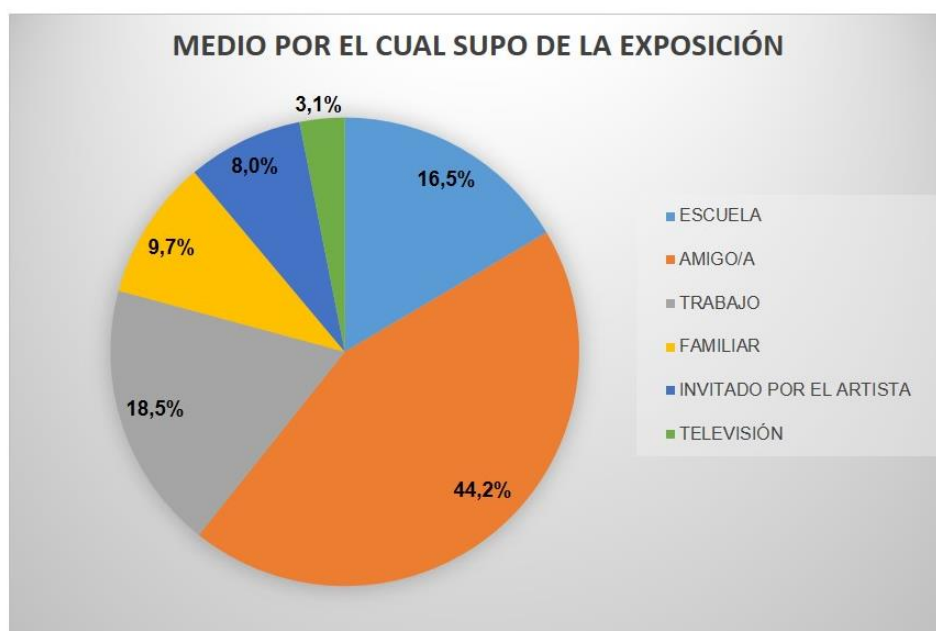


Gráfico 5: Vía por la cual se enteró de la exposición. Elaboración propia.

3.2.2. Las representaciones del patrimonio artístico en el público joven de las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano.

¿Cuáles son las representaciones sociales del patrimonio artístico en el público joven de las exposiciones temporales del Edificio Arte cubano del MNBA?

Como se analizó, la teoría de las representaciones sociales explica el comportamiento de las personas, no desde las respuestas individuales de los sujetos



ante un objeto o fenómeno dado sino que se enfoca en dilucidar las creencias y significaciones que tienen un sentido social y por consiguiente son compartidas por los diferentes grupos sociales, en un proceso que genera interdependencia entre las estructuras socioculturales y los aspectos subjetivos que se desarrollan al interior de cada individuo. Por ello, los resultados obtenidos varían en cada grupo estudiado según las variables sociodemográficas, matizando los contenidos y estructuras de las representaciones sociales en cada uno de estos grupos.

Para alcanzar nuestro objetivo número dos, referido a explicar la representación del patrimonio artístico del público joven de las exposiciones temporales se aplicaron, como se expuso en la introducción, tres procedimientos metodológicos -encuesta, grupo de discusión y test de frases incompletas-, que mediante la triangulación de información permitieron conocer los discursos y prácticas de los jóvenes respecto al patrimonio, ya que, son dichos discursos y prácticas lo que, a su vez, estructuran las representaciones sociales.

En este proceso fue necesario **relacionar las variables sociodemográficas** analizadas en el epígrafe anterior con **variables interpretativas** y fueron organizadas como sigue:

I - Variables sociodemográficas:

1- Edad.

Indicadores: Rango de 20-24 años y Rango de 25-30 años

2- Nivel de escolaridad.

Indicadores: Estudiante, Bachiller, Técnico medio, Nivel medio y Universitario.



3- Profesión.

Indicadores: Se consideraron todas las profesiones mencionadas por los encuestados.

4- Ocupación.

Indicadores: Se consideraron todas las ocupaciones mencionadas por los encuestados.

II - Variables interpretativas.

1- Valoración.

Indicadores: Satisfacción y Opiniones

2- Significación: Es relevante para este análisis tres significaciones esenciales: la significación simbólica, la significación cognitiva y la significación afectiva o la relación de interdependencia que pueda existir entre ellas.

Indicadores: Conceptos asociados al Patrimonio artístico y al Edificio de Arte Cubano del MNBA.

3- Uso.

Indicadores: Motivaciones y Frecuencia.

4- Estereotipos: Imagen predeterminada que nos formamos de alguien o de algún fenómeno social y que no es fácil de cambiar.

Indicadores: Ideas predeterminadas acerca de visitar exposiciones del Museo, del Museo mismo y del patrimonio artístico.

A continuación, se exponen los análisis de los resultados, primero de la encuesta y luego de las otras dos técnicas aplicas, para con esa información



llegar a conclusiones sobre las representaciones sociales del patrimonio artístico en el público joven de las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano.

Análisis de los resultados de la encuesta.

La encuesta aplicada, como analizamos en el epígrafe dedicado a la metodología, se elaboró en función de las variables en las que se quería profundizar. **Los resultados de cada una de las preguntas se exponen en dos niveles y teniendo en cuenta las variables interpretativas, primero se exponen los datos generales, cuyos resultados se expresan en los gráficos y luego se relacionan las variables sociodemográficas, destacando solo los porcentajes y datos más relevantes. Al finalizar el análisis de cada variable interpretativa se realiza un resumen de esta.**

El análisis, tanto de la encuesta como de las otras técnicas, permitió distinguir **tres grandes grupos de jóvenes: jóvenes estudiantes universitarios**, de los cuales se comprobó, que eran estudiantes de Artes Plásticas, Historia del Arte y Conservación; **jóvenes profesionales del campo artístico, que están vinculados con el campo o pudieran estarlo**: artistas, -tanto de nivel medio como superior- comisarios, críticos de arte, restauradores, profesores universitarios, de estos últimos se pudo comprobar que, en su mayoría, eran profesores de arte o asignaturas relacionadas con el arte: periodistas, diseñadores, fotorreporteros, historiadores, psicólogos, filólogos, etc.; y **jóvenes con profesiones y vínculos laborales distantes del campo** como: enfermero/a, farmacéutico/a, constructor, etc. **En lo sucesivo se analizan las especificidades al interior de cada grupo, en cuanto a**



las valoraciones, significaciones, usos y estereotipos que tienen los jóvenes al relacionarse con el patrimonio artístico cubano.

Variable interpretativa: valoración.

Análisis de la valoración de la visita a exposiciones en el Museo.

Para determinar la **valoración** de los jóvenes respecto al patrimonio y la experiencia de visitar las exposiciones del Museo se utilizaron los indicadores **satisfacción y opiniones, a través de las preguntas 4, 6 y 8**. La pregunta 4 investigó sobre la satisfacción de expectativas de los jóvenes respecto a la visita de la exposición en la que estaban en ese momento. La pregunta 6 se interesó por el nivel de satisfacción de los jóvenes respecto a algunos aspectos, como la relación del patrimonio con la exposición y la relación del Museo con los jóvenes, entre otros. Y la pregunta 8, relacionada con la 4, profundizó en la valoración de la experiencia de visitar exposiciones en el Museo en sentido general. **En algunos momentos del análisis pueden aparecer reiteradas algunas informaciones, pues para profundizar en la variable interpretativa se colocaron preguntas e ítems de comprobación que ayudaran a determinar la veracidad de las respuestas, aspecto que en este estudio es fundamental, y más aún, por tratarse del instrumento encuesta.**

En la pregunta 4 se les pidió a los jóvenes que marcaran una de seis razones dadas al porqué la exposición satisfizo sus expectativas: *amplié mis conocimientos sobre el tema, rescata zonas del patrimonio artístico que han sido olvidadas, me recordó experiencias personales, ha sido novedoso el tratamiento del tema, me acercó al patrimonio artístico de la nación y mostró otras lecturas sobre el tema.*



En relación con la satisfacción de las expectativas respecto a la visita de las exposiciones, la encuesta demostró que **todos valoraron de forma positiva la experiencia**, el 100 % de los encuestados señaló que **la visita satisfizo sus expectativas**. Principalmente **resalta el valor cognitivo de la experiencia**, ya que el mayor porcentaje (59,6%) se localizó en las expresiones que remiten a este elemento: el 36,4% señaló *amplié los conocimientos sobre el tema tratado*, el 16,3 % marcó la opción *mostró otras lecturas sobre el tema* y el 6,9 % *ha sido novedoso el tratamiento del tema*.

Le sigue en importancia, la valoración de la visita como **oportunidad para acercarse al patrimonio artístico**, ya que el 33,5% señaló las expresiones referidas directamente al patrimonio: el 13,9% marcó la opción *me acercó al patrimonio artístico de la nación* y el 19,6% de los jóvenes señaló *rescata zonas del patrimonio artístico que han sido olvidadas*. En menor medida señalaron el **valor afectivo de la experiencia**, ya que, solo el 6,8% marcó la opción *me hizo recordar experiencias personales*, este último porcentaje se localizó fundamentalmente en las exposiciones 'ji, ji, ji (apóstrofe)' y 'Sin máscaras. Arte Afrocubano Contemporáneo', por las temáticas abordadas en las mismas.



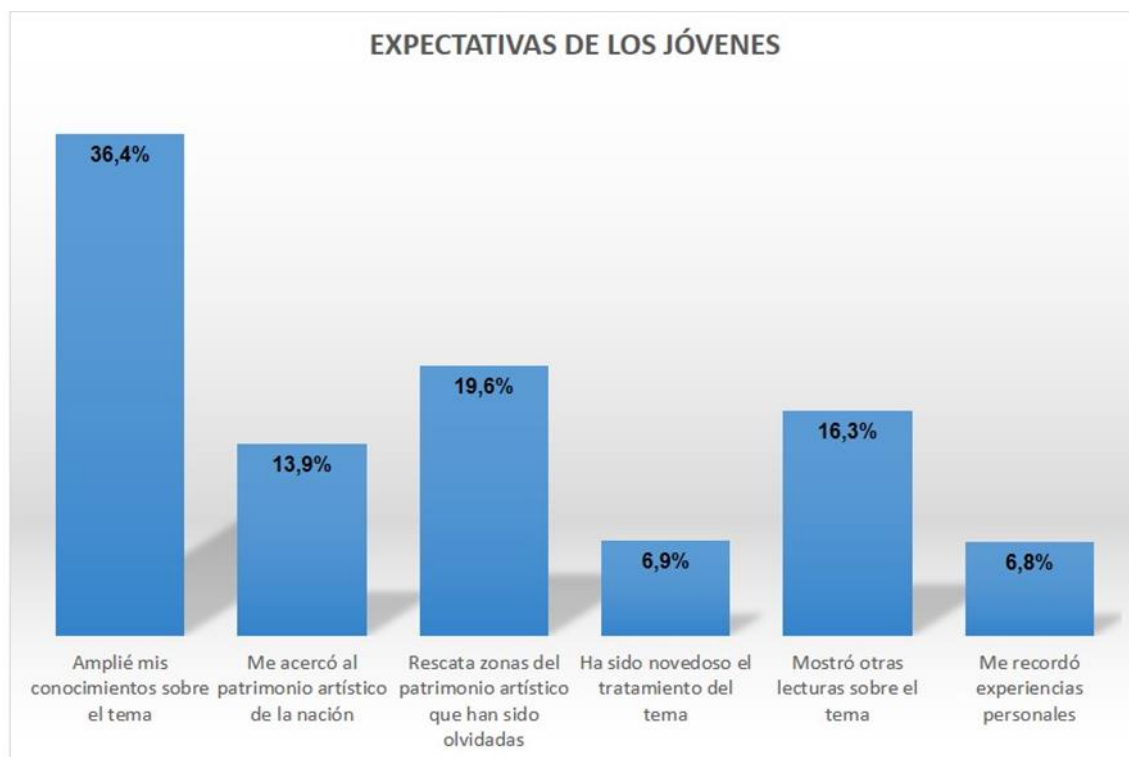


Gráfico 6: Expectativas de los jóvenes. Elaboración propia.

Luego de exponer los datos generales, a continuación, se aportan los datos más relevantes y los análisis específicos en cada una de las variables sociodemográficas.

En cuanto a la **variable sociodemográfica edad** se pudo comprobar que los **jóvenes** pertenecientes al rango de **edades de 20 a 24 años** (430 jóvenes) son los que **más valoran las implicaciones cognitivas de la experiencia**, así, casi la mitad del rango (49,3%) mencionó *amplié mis conocimientos sobre el tema*. **Esto remite a un razonamiento lógico y es que, los más jóvenes, en este caso estudiantes fundamentalmente, como comprobaremos luego, están demandando todo el tiempo necesidad de conocimiento.**

Es significativo que los jóvenes, dentro del rango que se analiza, por lo general, no asocian las exposiciones del quehacer artístico más actual con el



patrimonio. Es en las exposiciones de obras pertenecientes a los artistas clásicos, como fueron ‘Juego de Ángeles’, ‘La mirada inédita; Dibujo y Gráfica de los años veinte y treinta’ y ‘La Gran Espiral. Cincuenta años del Salón de Mayo de 1967’ **donde estos jóvenes logran apreciar la relación con el patrimonio nítidamente**, ya que el 6,3% de este rango señaló *me acercó al patrimonio artístico de la nación*, al referirse a las mencionadas exposiciones. En la exposición ‘Colección de Archivo’, el 11,2% señaló *rescata zonas del patrimonio artístico que han sido olvidadas*, solo **por la temática abordada no por las obras en sí mismas**, pues las obras son creadas por artistas jóvenes y en el grupo que se analiza, la mayoría, no considera que dichas obras pueden formar parte del patrimonio, esta aseveración se pudo confirmar en las siguientes variables y con las otras técnicas que se exponen más adelante.

Algo distinto ocurre en el **rango de 25 a 30 años** (827 jóvenes), en este grupo es donde **aparecen los porcentajes más altos que remiten al patrimonio, no solo como obras de arte clásico sino también como opción en las exposiciones de obras actuales**; lo cual demuestra que, **en estos jóvenes está más clara la imagen del patrimonio asociado al arte que se hace en la actualidad**; los porcentajes así lo demuestran, el 17,9% de estos jóvenes señaló *me acercó al patrimonio artístico de la nación* y el 24,1% *rescata zonas del patrimonio artístico que han sido olvidadas*, sin distinciones entre las muestras, clásicas o actuales.

Los datos de la **variable sociodemográfica edad** demuestran que, de manera general, **los jóvenes valoran positivamente la experiencia de la visita**. En **los jóvenes de menores edades es más valorada como oportunidad para adquirir conocimientos y como forma de acercarse al patrimonio artístico siempre que sean exposiciones de obras clásicas**, pues no asocian las obras actuales al



patrimonio artístico. Lo cual confirma que son jóvenes en formación con demandas de conocimientos que pretenden atender con la visita a las exposiciones temporales. En los **jóvenes de mayores edades no ocurre lo mismo**, estos **logran reconocer también en el quehacer artístico actual, obras que pueden formar parte del patrimonio**, además es **valorada la experiencia más como oportunidad de acercarse al patrimonio que como ocasión de aprendizaje.** Lo cual demuestra que en este grupo se localizan jóvenes de mayor experiencia, con más conocimientos, pertenecientes al campo artístico y por ello subrayan la importancia de acercarse al patrimonio con la vista a las exposiciones temporales.

En cuanto a la **variable sociodemográfica nivel de escolaridad**, la mayor parte (84%) de los **estudiantes universitarios** (225) marcó *amplié mis conocimientos sobre el tema*, como se mencionó anteriormente, solo el 2,2% señaló *rescata zonas del patrimonio artístico que han sido olvidadas* y el 1,3% *me acercó al patrimonio artístico de la nación*, estas dos últimas expresiones fueron mencionadas en las exposiciones de obras clásicas. Los datos confirman lo analizado en la variable anterior, es que, **los jóvenes estudiantes, por lo general, asocian la experiencia de visitar las exposiciones temporales en las que estaban más con el hecho de aprendizaje que con el acercamiento al patrimonio y esto último lo valoran más, cuando se trata de exposiciones de obras clásicas ya reconocidas.**

Respecto a los pocos jóvenes encuestados con **nivel de escolaridad bachiller** (12), **pertenecientes al rango de edad de 20 a 24** y presentes **solo en tres exposiciones**, en dos de ellas: 'Juego de Ángeles' y 'La mirada inédita; Dibujo y Gráfica de los años veinte y treinta', los jóvenes valoran la experiencia de visita como oportunidad para acercarse al patrimonio, ya que, **más de la mitad** (58,4%) señaló



las expresiones que hacen referencia al **patrimonio**. El otro porcentaje (41,7%) señaló *mostró otras lecturas sobre el tema*, expresión que remite al elemento cognitivo y se encontró en la exposición 'ji, ji, ji (Apóstrofe)'. Los datos confirman que, **cuando se trata de exposiciones de obras clásicas estos jóvenes logran relacionar la exposición con el patrimonio**, como es el caso de las dos primeras muestras, **sin embargo, no ocurre lo mismo cuando se trata de obras actuales**.

Respecto a los jóvenes que integran el grupo con **nivel de escolaridad técnico medio** (71), visibles **solo en tres exposiciones**, se debe subrayar que, una parte de ellos conforma el rango de menores edades, analizado anteriormente. En las dos exposiciones de obras clásicas: 'Juego de Ángeles' y 'La mirada inédita; Dibujo y Gráfica de los años veinte y treinta', las expresiones marcadas fueron: *me acercó al patrimonio artístico de la nación* (23,9%) y *rescata zonas del patrimonio artístico que han sido olvidadas* (4,2%), **lo cual reafirma el criterio que hemos estado planteando y es que, los jóvenes ven con claridad la relación de la exposición con el patrimonio cuando se trata de obras clásicas**. Pero, lo más relevante es que **la mayoría de estos jóvenes se encontró en la exposición 'Sin máscaras. Arte Afrocubano Contemporáneo'** donde el 35,2% señaló *amplié mis conocimientos sobre el tema* y el 36,6% *mostró otras lecturas sobre el tema*. **Este dato confirma la información obtenida mediante la observación participante, donde fue evidente que en la mencionada exposición asistió mayor cantidad de público poco relacionado con el campo artístico debido al tema abordado, y es justamente eso, la temática social tratada en la muestra, lo que cobra protagonismo**.

En los jóvenes con **nivel de escolaridad** conformado por **artistas de nivel medio** (367), los mayores porcentajes se encontraron en las expresiones *rescata*



zonas del patrimonio artístico que han sido olvidadas (25,6%) y amplié mis conocimientos sobre el tema (24,5%). Relacionando la información entre las variables se pudo determinar que los jóvenes de nivel medio que comparten este último criterio pertenecen al grupo etario de 20 a 24 años, este dato confirma lo que se expuso anteriormente, y es que, en la valoración que hacen los jóvenes de menores edades sobre la experiencia de visitar las exposiciones en las que estuvieron presentes, tiene mayor peso el elemento cognitivo, sin embargo, en los jóvenes de nivel medio del rango de edades 25 a 30 es evidente que tienen mayor peso las referencias al patrimonio.

Un fenómeno similar ocurre con los jóvenes pertenecientes al grupo con **nivel de escolaridad universitario o superior (582)** que, evidentemente, es la **mayoría de los encuestados**. En este grupo, **las expresiones que remiten al patrimonio suman casi la mitad (43,7%)**, pues el 24,6% marcó *rescata zonas del patrimonio artístico que han sido olvidadas* y el 19,1% *me acercó al patrimonio artístico de la nación*, y como es lógico, **estos jóvenes pertenecen en su totalidad al grupo de 25 a 30 años**, donde **se valora más la experiencia de la visita a exposiciones como una oportunidad de acercarse al patrimonio**, como ha sido mencionado anteriormente.

El resumen de los datos aportados por la **variable sociodemográfica nivel de escolaridad** muestra que **la mayoría de los jóvenes estudiantes universitarios, una parte de los jóvenes de bachiller y técnicos medio** son los que más valoran la experiencia de la visita como oportunidad de aprendizaje, pues son los grupos de más demanda de conocimiento, **aunque también se observaron jóvenes en estos grupos que se inclinan por la valoración de la visita como ocasión de acercarse**



al patrimonio artístico. Y casi la mitad de los jóvenes con nivel de escolaridad **universitario y artista de nivel medio** valoran la visita a la exposición en la que estaban como una ocasión para acercarse al patrimonio artístico, pues en su mayoría son los jóvenes profesionales del campo artístico, con más conocimientos y experiencia y por ello, subrayan la oportunidad de relacionarse con el patrimonio artístico por encima de la oportunidad de aprendizaje.

En cuanto a la **variable sociodemográfica profesión**, los datos de los indicadores **estudiante** y **bachiller** no presentaron variaciones. En el caso de los jóvenes con **profesión artista**, en los que se incluyen los de nivel medio y superior, el 39,3% marcó las **expresiones que remiten al patrimonio** y fue evidente que la **selección no hizo distinciones entre exposiciones de arte actual y las otras que mostraban el arte más clásico**: el 26,3% marcó *rescata zonas del patrimonio artístico que han sido olvidadas* y el 13% *me acercó al patrimonio artístico de la nación*.

Los otros porcentajes significativos están relacionados con la dimensión cognitiva, el 21,4% señaló *amplíe mis conocimientos sobre el tema*, el 23% mostró otras lecturas sobre el tema y el 14,3% *ha sido novedoso el tratamiento del tema*. **Al relacionar las variables se comprobó** que, dentro de los **artistas, los de nivel medio que están en el grupo de 20 a 24 años** fueron los que, en su mayoría, marcaron *amplíe mis conocimientos sobre el tema*, **con este dato vuelve a aparecer la importancia del elemento cognitivo para estos jóvenes de menores edades**. Por otro lado, se **subraya la importancia** que le otorga el **grupo de artistas, principalmente los artistas de mayores edades (25-30)** a la experiencia de visita como un **encuentro con el patrimonio artístico, sin distinciones entre exposiciones de arte actual y arte más clásico de la nación**.



En los jóvenes con **profesión historiador/a del arte**, los mayores porcentajes se concentran en las expresiones referidas al patrimonio: el 32,5% señaló *rescata zonas del patrimonio artístico que han sido olvidadas* y el 21,1% *me acercó al patrimonio artístico de la nación*. **Los datos confirman que, en este grupo, donde se concentra la mayor cantidad de jóvenes profesionales del campo artístico, junto con el grupo de artista es más valorada la visita como ocasión para estar en contacto con el patrimonio.**

En las **profesiones que tienen relación con el campo artístico o pudieran tenerla**, las valoraciones de la experiencia de la visita estuvieron dirigidas, fundamentalmente, a la oportunidad de **ampliar los conocimientos y acercarse al patrimonio artístico**, sirvan de ejemplo, las profesiones **restaurador, periodista, filólogo/a e historiador/a**, en las cuales señalaron *amplí mis conocimientos sobre el tema* el 14,3%, 14,5%, 37,5% y 63,6% respectivamente, marcaron *me acercó al patrimonio artístico* el 21,4%, 13,3%, 25% y 36,4% respectivamente y señalaron *rescata zonas del patrimonio artístico que han sido olvidadas* el 7,1%, 37,3%, y 37,5% respectivamente.

Y en los grupos de jóvenes con **profesiones distantes del campo artístico** que, como se ha mencionado antes tuvieron mayor presencia en la exposición ‘Sin máscaras. Arte Afrocubano’ por la temática social que abordó, aunque de **manera general**, las expresiones más señaladas fueron *amplí mis conocimientos sobre el tema* y *mostró otras lecturas sobre el tema*, por las razones antes expuestas, se pudo comprobar como **algunos grupos de jóvenes valoran la visita también como una oportunidad para acercarse al patrimonio**, por ejemplo, la expresión *me acercó al patrimonio artístico de la nación* fue señalada por el 38,1% de los **informáticos**, el



33,3% de las **educadoras infantiles**, el 33,3% de los **farmacéuticos/as** y el 25% de los **bibliotecarios/as**.

Se puede resumir que, la **variable sociodemográfica profesión** muestra los mayores porcentajes de jóvenes que **valoran más la oportunidad de acercarse al patrimonio artístico**, en los **grupos de artistas** y los **otros profesionales del campo artístico**, como los **historiadores del arte** por las razones antes expuestas, y es que, son jóvenes con más experiencia y conocimientos dentro del campo; en **los grupos de profesiones que tienen relación con el campo** o pudieran tenerla es **valorada la posibilidad de relacionarse con el patrimonio**, pero también la **oportunidad de ampliar conocimientos**; y en **los grupos de profesiones alejadas del campo**, los **mayores porcentajes señalan este último elemento**, estos datos subrayan el valor cognitivo de la experiencia.

En cuanto a la **variable sociodemográfica ocupación**, los datos de los indicadores: **estudiante universitario, técnico medio, artista y restaurador** no presentan variaciones, porque **coincide la profesión con la ocupación**; y al relacionar el indicador **sin ocupación** con la variable anterior se pudo comprobar que son los jóvenes que refieren nivel de escolaridad **bachiller**, con lo cual este indicador tampoco presenta variaciones.

En el grupo de jóvenes que tiene por **ocupación comisario/a**, las expresiones marcadas que remiten al patrimonio suman el 50%: el 30,6% señaló *rescata zonas del patrimonio artístico que han sido olvidadas* y el 19,4% *me acercó al patrimonio artístico de la nación*, el resto de las expresiones remiten a valoraciones cognitivas. Los porcentajes en los jóvenes que tienen por **ocupación crítico de arte** son similares al grupo anterior, las expresiones marcadas que se refirieron al **patrimonio** suman 53%:



el 32,4% señaló *rescata zonas del patrimonio artístico que han sido olvidadas* y el 20,6% *me acercó al patrimonio artístico de la nación* y el resto de las valoraciones remiten al elemento cognitivo.

El 43,2% de los jóvenes pertenecientes al grupo de **ocupación profesor/a universitario** señaló expresiones relacionadas con el patrimonio: el 20% *me acercó al patrimonio artístico de la nación* y el 23,2% *rescata zonas del patrimonio artístico que han sido olvidadas*. El resto de las expresiones se refieren al elemento cognitivo. Los jóvenes que tienen por **ocupación especialista del Museo**, el 50% marcó expresiones referidas al patrimonio: el 27,3% *me acercó al patrimonio artístico de la nación* y el 22,7% *rescata zonas del patrimonio artístico que han sido olvidadas*.

Los datos de los cuatro grupos antes mencionados confirman los análisis realizados en las variables anteriores y es que, los jóvenes profesionales del campo artístico, por la experiencia y conocimientos que poseen valoran más la oportunidad de relacionarse con el patrimonio que la ocasión de aprendizaje.

En las respuestas de los jóvenes con **ocupaciones que tienen vínculos con el campo artístico o pudieran tenerlo**, encontramos también importantes porcentajes que remiten al **patrimonio**, sirvan de ejemplo, el 47,7% de los jóvenes que tienen por **ocupación periodista**, el 52,2% de los **fotógrafos** y el 62,5% de los **editores**.

Y además, **se agrega un dato**, y es que, en los grupos **con ocupaciones que pudieran tener relación con el campo artístico se aprecian los porcentajes más altos relacionados con el elemento afectivo** –encontrado además en otros grupos– al señalar la expresión *me recordó experiencias personales*, por ejemplo, fue señalada por el 22,2% de los jóvenes que tienen por **ocupación asistente de comunicación**,



el 18,2% de los **fotorreporteros**, el 50% de los jóvenes con **ocupación relaciones públicas**, el 35,3% de los **investigadores** y el 27,3% de los que tienen por **ocupación psicólogo/a**.

Al analizar la **variable sociodemográfica ocupación**, se confirma la **información obtenida en las variables anteriores** y es que, **los jóvenes con ocupaciones relacionadas directamente con el campo artístico**, que además, forman parte del grupo etario de 25 a 30 años, **tienen más clara la idea del patrimonio artístico y no solo lo asocian al arte más clásico, sino que ven en las nuevas obras la posibilidad de incluirlas en el patrimonio de la nación, pues no hicieron distinciones entre las exposiciones de obras actuales y obras clásicas al señalar las expresiones que remiten al patrimonio**. Y en los grupos que conforman las **ocupaciones que pueden tener vínculos con el campo artístico**, son significativas las alusiones al elemento afectivo.

De esta pregunta 4 se puede concluir que los grupos de **jóvenes de menores edades, fundamentalmente estudiantes**, son los que más **valoran el elemento cognitivo de la experiencia de la visita y aprecian con claridad la relación del patrimonio con las obras más clásicas** reconocidas como tal, sin embargo, en **este grupo de jóvenes se localizan los que no logran relacionar las obras actuales con el patrimonio**. La información revela que son jóvenes con conocimientos de arte, pero aún insuficientes, pues tienen una idea desactualizada del patrimonio artístico al reconocer en él solo al arte clásico.

El grupo de **jóvenes profesionales del campo artístico valora igualmente de importante**, además del elemento cognitivo de la experiencia de visita, la **oportunidad para acercarse al patrimonio artístico, no solo en las exposiciones**



más tradicionales de obras de arte clásico sino en aquellas muestras de arte actual. Evidentemente, en los **grupos de jóvenes menos relacionados con el campo artístico** es más frecuente la valoración de la visita asociada al **elemento simbólico-afectivo**, además de los otros dos elementos expuestos: cognitivo y de acercamiento al patrimonio.

La pregunta 6 responde a la misma variable que la pregunta anterior, pero esta vez no se trata de la satisfacción de expectativas de la experiencia de la visita, sino que profundiza en el nivel de satisfacción de los jóvenes respecto a algunos indicadores relacionados con las exposiciones específicamente y con el Museo de forma general; para ello, debieron marcar los niveles: *satisfecho*, *muy satisfecho* o *insatisfecho*, en los siguientes indicadores: *soportes comunicativos de apoyo*, *vínculo de la exposición con el patrimonio artístico cubano* -este es un indicador de comprobación relacionado con algunos indicadores analizados en la pregunta anterior-, *atención recibida por parte de la institución* y *relación de la institución con el público joven*, este último tuvo la finalidad de conocer la valoración que hacen los jóvenes sobre la relación que mantiene el Museo con ellos. **Al igual que en el análisis de la pregunta anterior, solo se exponen en el gráfico los datos de manera general y luego se particulariza en las variables sociodemográficas, al final del análisis se hace una valoración general de la pregunta.**

Los *soportes comunicativos de apoyo*, como puede ser el catálogo, contribuyen a reforzar o no la idea de la propuesta expositiva e influyen en la imagen que construyen las personas de la exposición, por esas razones es significativo que en este sentido el 71,9% y el 23,9% de los jóvenes dijeran estar *muy satisfechos* y *satisfechos* respectivamente; el 1,6% de **los jóvenes insatisfechos se localizó**



solamente en la exposición 'ji, ji, ji (apóstrofe)', el nivel de insatisfacción se debe a que esos jóvenes no comprendieron la intención del artista que consistía en que, el catálogo y las otras informaciones relacionadas con las obras y la exposición estuvieran escritas en varios idiomas y ninguno en español, sobre este aspecto se profundiza más adelante.

En cuanto al *vínculo de la exposición con el patrimonio artístico cubano*, la mayor parte de los jóvenes (98,3%) valoró de forma positiva dicho vínculo: el 95,2% de los jóvenes dijo estar *muy satisfecho* y el 3,1% *satisfecho*; **relacionando este dato con la información aportada por la pregunta anterior**, donde el 33,5% de los jóvenes señaló expresiones relacionadas con el patrimonio artístico -rescata zonas del patrimonio olvidadas y me acercó al patrimonio- y el 59,6% valoró el elemento cognitivo, **se pudo comprobar que dentro de este último porcentaje se localizan también jóvenes que en esta pregunta que se analiza señalaron *muy satisfecho* respecto al *vínculo de la exposición con el patrimonio*, lo que indica que la mayoría logra relacionar también la exposición en la que estaba con el patrimonio artístico, además de valorar el aspecto cognitivo. Y es significativo que el 1,7% de los jóvenes que dijo estar *insatisfechos* corresponde a los grupos: **estudiante, bachiller y algunos artistas de nivel medio, todos pertenecientes al rango etario de 20 a 24**, que asistieron a la exposición 'ji, ji, ji (apóstrofe)' donde se mostraban obras actuales.**

Lo anterior **confirma la aseveración aportada por la pregunta anterior: en sentido general, la mayor parte de los jóvenes reconocen en las propuestas del Museo una relación directa con el patrimonio; esta relación no se aprecia con**



nitidez cuando se trata de jóvenes de corta edad, mayormente estudiantes, frente a obras actuales.

La *atención que reciben los jóvenes durante su visita a la exposición por parte de la institución* influye en sus maneras de percibir el Museo de forma general y la exposición de manera específica, por tal motivo es relevante que el 96,8% de los jóvenes dijo estar *muy satisfecho*, el 3,2% *satisfecho* y ninguno mencionó estar *insatisfecho*. **Estos datos indican una valoración positiva sobre dicha atención, lo cual habla muy bien del Museo como anfitrión y de la profesionalidad de la institución.** Sobre este aspecto se realizan otras observaciones más adelante.

Sin embargo, en cuanto a la *relación de la institución con el público joven*, aun cuando el 55,9% y el 30,6% mencionó estar *muy satisfecho* y *satisfecho* respectivamente, existe un 13,4% *insatisfecho* que se debe tener en cuenta. Aunque las cifras más altas de jóvenes *insatisfechos* se encuentran en el rango de 20 a 24 años - fundamentalmente estudiantes universitarios y artistas de nivel medio-, en el rango de 25 a 30 años, también se detectaron jóvenes *insatisfechos*, principalmente algunos artistas y profesores universitarios, **lo que demuestra que el Museo no está agotando todos los recursos y vías necesarios para acercarse a los jóvenes.**





Gráfico 7: Nivel de satisfacción. Elaboración propia.

A continuación, se analiza la relación de las variables sociodemográficas con los indicadores de la pregunta. Primero se exponen algunos datos significativos, y luego se realiza una valoración general de la pregunta. Solo queremos aclarar dos aspectos: primero, **respecto al indicador *soportes comunicativos de apoyo*, todos los jóvenes que señalaron *insatisfecho* se encontraron en la exposición ‘ji, ji, ji (Apóstrofe)’**, a la cual se hizo mención anteriormente; y como segundo aspecto, **el indicador *atención recibida por parte de la institución*, no se analiza de forma específica sino de forma general, pues todos los encuestados marcaron estar *satisfechos* y *muy satisfechos* y en ningún caso señalaran *insatisfechos*. Lo cual muestra que valoran de forma positiva la atención que el Museo les ofrece al visitar las exposiciones y deja en una posición favorable la profesionalidad del Museo**, como se mencionó anteriormente.



Sin embargo, desde esta investigación se quiere señalar un detalle que los jóvenes encuestados no lograron relacionar y es que, los *soportes comunicativos de apoyo* de una exposición forman parte de la *atención de la institución a su público*. Relacionando el indicador *atención recibida por parte de la institución* con el indicador *soportes comunicativos de apoyo* donde existe un 13,4% de jóvenes insatisfechos, podemos afirmar que la atención de la institución a su público **en la única exposición donde se apreciaron los niveles de insatisfacción, ‘ji, ji, ji (Apóstrofe)’** no resultó completamente acertada, pues el criterio que se asume en esta investigación es que, el Museo, aun cuando debe respetar las obras y la intención del artista, también tiene una responsabilidad con el público y debe de algún modo orientar a los visitantes sobre lo que van a observar en las exposiciones, aspecto que fue ampliamente explicado en otro epígrafe de esta tesis. En la mencionada exposición, el catálogo y otras informaciones sobre las obras estuvieron en cinco idiomas y ninguno en castellano, esto hizo que algunos jóvenes no comprendieran la idea central de la exposición y se sintieran incómodos por ello, cuestión que debió prever la institución.

Al analizar la pregunta, según la **variable sociodemográfica edad**, se pudo apreciar que respecto al indicador *soportes comunicativo de apoyo*, **en ambos rangos de edades**, tanto en el grupo de 20 a 24 como en el de 25 a 30 años, **los niveles de satisfacción son elevados**. En el **rango de 20 a 24 años** el 95,3% señaló *muy satisfecho* o *satisfecho* y en el **rango de 25 a 30 años** el 96% marcó lo mismo. Solo el 4,7% de jóvenes en el rango de 20 a 24 años y el 4% de los del grupo de 25 a 30 años señalaron *insatisfecho*.

En el indicador *vínculo de la exposición con el patrimonio artístico* son notables las diferencias. En el **grupo de 20 a 24 años**, el porcentaje de *muy satisfecho* es



elevado (89,5%) y en la exposición donde se encontraron jóvenes *insatisfechos* fue en 'ji, ji, ji (Apóstrofe)' que, como hemos explicado, fue una exposición de obras de arte actual, **esto confirma lo que arrojaron los datos de la pregunta anterior: en el rango de menores edades se localizan los jóvenes que no logran reconocer en las obras actuales referencias al patrimonio artístico.** Ello se acentúa cuando analizamos que en el **grupo de 25 a 30 años** el 100% de los jóvenes señaló *muy satisfecho* o *satisfecho*. Efectivamente, como se analizó en la pregunta 4, **los jóvenes de este rango no hacen distinciones entre las exposiciones de obras clásicas y actuales al relacionarlas con el patrimonio artístico.**

El indicador *relación de la institución con el público joven* presenta altos porcentajes en los niveles *muy satisfecho* y *satisfecho* en ambos rangos de edades, sin embargo, en ambos también, existen jóvenes *insatisfechos*: un 13,7% en el **grupo de 20 a 24 años** y un 13,3% en el de **25 a 30**, que es importante destacar y necesario atender, **cuestión que se tendrá en cuenta en las acciones del plan propuesto en esta tesis.**

En cuanto a la **variable sociodemográfica nivel de escolaridad**, los indicadores: **estudiante, bachiller, nivel medio y universitario**, en relación con los *soportes comunicativos de apoyo*, muestran altos porcentajes en los niveles *satisfecho* y *muy satisfecho*, solo mostraron *insatisfacción* con la exposición antes mencionada, el 6,7%, el 41,7%, el 2,7% y 4% respectivamente. **Los altos porcentajes de satisfacción demuestran la capacidad del Museo de ofrecer un servicio de calidad a su público**, en ese aspecto.

En cuanto al *vínculo de la exposición con el patrimonio artístico cubano*, la mayor parte de los encuestados señaló estar *satisfecho* o *muy satisfecho*. Sin embargo, se



detectaron, aunque en porcentajes bajos, jóvenes *insatisfechos* en los grupos: **estudiante, bachiller y nivel medio**, dichos jóvenes pertenecen al **grupo etario de 20 a 24 años**, además, **solo se localizaron en una exposición de obras actuales 'ji, ji, ji (Apóstrofe)'**. Esto confirma lo analizado en la pregunta anterior: **dentro de estos jóvenes es donde se concentran los que no relacionan el patrimonio con las obras actuales.**

En cuanto a la *relación de la institución con el público joven* es significativo que en los grupos donde se encontraron los mayores porcentajes de jóvenes *insatisfechos*: **estudiantes (18,7%), nivel medio (10,4%) y universitario (14,8%)** es donde se concentra el mayor número de jóvenes relacionaos con el campo artístico. Llama la atención que justo en estos grupos, los jóvenes estén reclamando mejorar la relación con el Museo. **Lo que indica que el Museo debe esforzarse por acercarse más a estos jóvenes; cuestión que atiende el plan de acciones propuesto en esta tesis.**

Respecto a la **variable sociodemográfica profesión**, los indicadores **estudiante y bachiller** no varían, con lo cual, los resultados se mantienen igual que en la variable anterior.

En el grupo que tiene por **profesión artista**, -incluye los de nivel medio y superior- en cuanto a los *soportes comunicativos de apoyo*, la mayoría (98%) señaló satisfecho o muy satisfecho y solo el 2% *insatisfecho*, **este último porcentaje responde íntegramente a los jóvenes artistas de nivel medio** analizado en la variable anterior y responde a las razones explicadas.



En cuanto al *vínculo de la exposición con el patrimonio artístico cubano*, en este grupo de artistas, el 98,6% señaló estar *muy satisfecho* o *satisfecho* y solo el 1,4% marcó *insatisfecho*, **este último porcentaje, lo integran los jóvenes artistas de nivel medio -del rango de 20 a 24-** analizados en la variable anterior, **lo cual confirma lo que hemos estado analizando hasta ahora respecto a la visión de estos jóvenes de corta edad sobre la relación del patrimonio con las obras actuales.** En cuanto a la *relación de la institución con el público joven* se advierten altos porcentajes en los niveles de *satisfecho* y *muy satisfecho*, pero hay un 11,8% de jóvenes *insatisfechos*. **Es sintomático que existan algunos artistas que no estén satisfechos con la relación que mantiene el Museo con ellos, evidentemente existe una brecha entre estos artistas y la entidad, la cual se pretenden atender en el plan de acciones propuesto.**

En cuanto al grupo que mencionó la **profesión historiador/a del arte**, respecto a los *soportes comunicativos de apoyo*, la mayor parte de esos jóvenes (96,2%) señalaron *satisfecho* o *muy satisfecho* y solo el 3,8% *insatisfecho*. **Los datos demuestran que por la profesión de estos jóvenes la mayoría logró comprender la intención del artista** de comunicar el catálogo y toda la información respecto a la exposición en varios idiomas y ninguno en castellano, **cuestión no aceptada solo por pocos jóvenes dentro de este grupo.** En cuanto al *vínculo de la exposición con el patrimonio artístico*, el 100% de estos jóvenes señaló *satisfecho* o *muy satisfecho*. **Este dato confirma lo que analizamos en la pregunta anterior, donde los jóvenes profesionales del campo artístico logran relacionar las exposiciones con el patrimonio** sin hacer distinciones entre exposiciones de obras de arte actual o las que exhiben obras más clásicas. Respecto a *relación de la institución con el público joven*,



el 86,7% señaló *satisfecho* o *muy satisfecho* y un 13,2% marcó *insatisfecho*, a **este nivel de insatisfacción por parte de algunos jóvenes dentro del grupo se dirigen también las acciones del plan propuesto.**

En el grupo de jóvenes con **profesión restaurador/a**, en cuanto a *soportes comunicativos de apoyo* y el *vínculo de la exposición con el patrimonio artístico*, en ambos indicadores, el 100% señaló *muy satisfecho* y en el indicador *relación de la institución con el público joven* el 28,6% señaló insatisfecho.

Los jóvenes que tienen por **profesión comunicador social**, en cuanto a los *soportes comunicativos de apoyo*, el 68,7% señaló *satisfecho* o *muy satisfecho* y el 31,3% insatisfecho, lo que indica que, **la mayoría de estos jóvenes no consideraron correcto comunicar la información relacionada con la exposición solo en otros idiomas distinto al castellano**, teniendo en cuenta que el público al que iba dirigida era fundamentalmente hispanohablante. En relación con el *vínculo de la exposición con el patrimonio artístico*, el 100% dijo estar *muy satisfecho*, es evidente que, **en este grupo, los jóvenes valoran el nexo del patrimonio con la exposición en la que estaban sin distinción de obras clásicas o actuales.** Y en cuanto a *relación de la institución con el público joven*, el 73% señaló *satisfecho* o *muy satisfecho* y el 27,1% *insatisfecho*, **en este grupo, también se detectaron jóvenes que valoran de insuficiente las acciones que realiza el Museo para acercarse a su público joven.**

Dentro de los grupos de jóvenes con **profesiones** que tienen o pueden tener relación con el campo de las artes plásticas como: **historiador/a, arquitecto, periodista, actriz, actor, músico, psicólogo/a, sociólogo/a, filólogo/a y diseñador/a**, en cuanto a *soportes comunicativos de apoyo*, el 100% señaló *muy satisfecho*, en este sentido debemos recordar que ninguno de estos jóvenes estuvo



presente en la exposición donde se detectaron los porcentajes de insatisfacción en este indicador, **lo que confirma la valoración positiva de los jóvenes respecto a la manera de comunicar las exposiciones del Museo.** En cuanto al *vínculo de la exposición con el patrimonio artístico*, el 100% señaló *muy satisfecho*, **lo cual indica que estos jóvenes lograron reconocer la conexión del patrimonio con las obras de las exposiciones a las que asistieron.**

En el indicador *relación de la institución con el público joven*, excepto tres profesiones, en las demás el 100% de los jóvenes señaló *satisfecho* o *muy satisfecho*. Las excepciones donde se encontraron los niveles de *insatisfacción* fueron: **periodista (29,5%) actor (20%) y músico (28,6%), las dos últimas son profesiones que pertenecen al campo artístico, aunque a otras disciplinas; el dato confirma que los jóvenes más cercanos al campo son los que más demandan estrechar los lazos que los unen al Museo.**

Los jóvenes distantes del campo artístico que dijeron tener la **profesión: médico, odontólogo/a, abogado/a, bibliotecario/a, informático/a, educadora infantil y farmacéutico/a, enfermero/a, economista, constructor, optometrista y laboratorio clínico** estuvieron presentes, **fundamentalmente, en la exposición ‘Sin máscaras. Arte Afrocubano Contemporáneo’** por la temática social que abordó. En cuanto a los *soportes comunicativos de apoyo*, el 100% señaló *satisfecho* o *muy satisfecho*, **ninguno de estos jóvenes estuvo presente en la exposición que muestra los porcentajes de insatisfacción en este indicador.** Respecto al *vínculo de la exposición con el patrimonio artístico*, el 100% señaló *muy satisfecho*, **lo cual indica que estos jóvenes valoran de forma positiva la relación del patrimonio artístico con las exposiciones a las que asistieron.** En el indicador *relación de la*



institución con el público joven, en los grupos que se detectaron jóvenes *insatisfechos* fueron en **informático/a** (4,8%) y **farmacéutico/a** (33,3%).

Llama la atención respecto a este último indicador, que la mayoría de los jóvenes menos relacionados con el campo artístico, no reconocen, ni sienten la necesidad de reforzar sus vínculos con el Museo, entre las causas encontramos, porque no está dentro de sus intereses o porque no tienen la suficiente motivación para querer asistir y relacionarse con la entidad, cuestión que se vuelve a observar más adelante en otra pregunta.

De manera general, en cuanto al indicador *relación de la institución con el público joven* **se subraya que el mayor porcentaje de jóvenes detectado que visita las exposiciones del Museo corresponde a jóvenes relacionados con el campo artístico y son los que demandan mayor cercanía del Museo hacia ellos, y los jóvenes más distantes del campo, que tuvieron mayor presencia, fundamentalmente, en una sola exposición, en su mayoría, no señalaron el nivel *insatisfecho* en cuanto a dicho indicador. Las acciones del plan que proponemos tienen en cuenta este aspecto.**

En cuanto a la **variable sociodemográfica ocupación**, los datos de los grupos: **estudiante universitario, artista, médico, músico, actriz, actor, arquitecta/o, restaurador/a, psicólogo/a, bibliotecario/a, informático/a, educadora infantil, farmacéutica/o, enfermera/o, economista, constructor, optometrista y laboratorista**, no varían, pues coinciden con la variable anterior. Lo mismo ocurre con los que mencionaron **sin ocupación**, pues en la variable anterior son los que dijeron bachiller.



En los grupos de jóvenes relacionados con el campo artístico, que tienen por **ocupación comisario/a, crítico/a de arte y profesor/a universitario**, en cuanto a *soportes comunicativos de apoyo*, la mayoría señaló *satisfecho* o *muy satisfecho*, siendo el 93,5%, 100% y 96,8% respectivamente. Respecto al *vínculo de la exposición con el patrimonio artístico*, el 100% señaló *satisfecho* o *muy satisfecho*. En cuanto a la *relación de la institución con el público joven*, aunque la mayoría señaló *satisfecho* o *muy satisfecho*, siendo el 92%, 88,3% y 86,4% respectivamente, en estos grupos señaló *insatisfecho* el 8,1%, 11,8% y 13,6% respectivamente.

Los datos de los tres grupos anteriores confirman que, debido a la experiencia profesional y laboral de estos jóvenes, la mayoría logró captar la intención del artista en la exposición ‘*ji, ji, ji, (Apóstrofe)*’, sobre este aspecto expusimos nuestros criterios en párrafos anteriores. Además, lograron relacionar el patrimonio artístico con las exposiciones sin distinción entre obras actuales y clásicas. Es común, también en estos jóvenes, el criterio de que se puede estrechar más la relación del Museo con los jóvenes, reflejado en los porcentajes de insatisfacción por ellos manifestados.

En el grupo de jóvenes que tienen por **ocupación especialista del Museo**, en cuanto a *soportes comunicativos de apoyo*, la mayoría (77,3%) señaló *muy satisfecho* y el 22,7% *insatisfecho*, lo cual confirma que también en algunos trabajadores del Museo existieron inconformidades en cuanto a la manera de comunicar el catálogo de esa exposición en particular. En relación con el *vínculo de la exposición con el patrimonio artístico*, el 100% señaló *muy satisfecho*, esto indica que los jóvenes de dicho grupo logran relacionar el patrimonio con las exposiciones. En el indicador *relación de la institución con el público joven*, la mayoría (90,9%) señaló



satisfecho o muy satisfecho y el 9,1% dijo insatisfecho, **el dato indica que, aunque en porcentaje bajo, algunos especialistas de la institución reconocen que no son suficiente las acciones que realiza en el Museo para acercarse a su público joven.**

En las **ocupaciones: periodista, camarógrafo, fotógrafo y fotorreportero**, en cuanto a soportes comunicativos de apoyo, el 100% señaló *satisfecho* o *muy satisfecho*, es evidente que, **en estos grupos, los jóvenes no parecen valorar de forma negativa la manera en que se comunicó el catálogo de la exposición.** En cuanto al *vínculo de la exposición con el patrimonio artístico*, el 100% señaló *satisfecho* o *muy satisfecho*, **estos jóvenes logran relacionar las exposiciones con el patrimonio artístico.** En el indicador *relación de la institución con el público joven* la mayoría señaló *satisfecho* o *muy satisfecho*, siendo el 70,5%, 73,3%, 69,6% y 90% respectivamente, y evidentemente, también en estos jóvenes se encontraron valoraciones negativas en cuanto a la relación del Museo con su público joven, ya que el 20,5%, 26,7%, 30,4% y 9,1% respectivamente señaló *insatisfecho*.

En el grupo de jóvenes que tienen por **ocupación asistente de comunicación**, en cuanto a *soportes comunicativos de apoyo*, el 66,6% señaló *satisfecho* o *muy satisfecho* y el 33,3% *insatisfecho*. En cuanto al *vínculo de la exposición con el patrimonio artístico*, el 100% señaló *muy satisfecho*. Y en el indicador *relación de la institución con el público joven*, el 88,8% señaló *satisfecho* o *muy satisfecho* y el 11,1% *insatisfecho*.

En el grupo de jóvenes que tienen por **ocupación relaciones públicas**, en cuanto a *soportes comunicativos de apoyo*, el 100% señaló *insatisfecho*, esto indica **que los jóvenes de dicho grupo valoran de forma negativa la manera en que se**



comunicó la información relacionada con la exposición específica. En relación con el *vínculo de la exposición con el patrimonio artístico*, el 100% señaló *muy satisfecho*. Y en el indicador *relación de la institución con el público joven*, el criterio estuvo dividido entre el 50% que señaló *muy satisfecho* y el otro 50% *insatisfecho*.

En los jóvenes que tienen las **ocupaciones diseñador gráfico y editor**, en cuanto a los *soportes comunicativos de apoyo*, más de la mitad señaló muy satisfecho, siendo el 83,3% y 75% respectivamente. En cuanto al *vínculo de la exposición con el patrimonio artístico*, en ambos grupos, el 100% señaló *muy satisfecho*. Y en el indicador *relación de la institución con el público joven*, en el primer grupo, el 66,7% señaló *satisfecho* y *muy satisfecho* y en el segundo, el 62,5% señaló *muy satisfecho*, y señaló *insatisfecho* el 33,3% y 37,5% respectivamente.

Los jóvenes que tienen por **ocupación investigador/a y director/a de documentales**, en cuanto a *soportes comunicativos de apoyo*, en ambas ocupaciones, el 100% señaló *satisfecho* o *muy satisfecho*. En cuanto al *vínculo de la exposición con el patrimonio artístico*, en ambas ocupaciones, el 100% señaló *muy satisfecho*. Y en el indicador *relación de la institución con el público joven*, en el caso de los **investigadores**, el 94% señaló *muy satisfecho* y el 5,9% *insatisfecho*, y en el grupo de **directores de documentales**, el 66,7% señaló *satisfecho* y el 33,3% *insatisfecho*, en ambos casos los porcentajes de insatisfacción respecto a este último indicador representan a un solo joven en cada grupo.

En el análisis de la **pregunta 6** se puede concluir, **de manera general** que, **los jóvenes valoran las exposiciones** a la que asistieron como **muestras que guardaban relación de algún modo con el patrimonio artístico**, ya que solo se encontraron porcentajes de **insatisfacción** al respecto en una **sola exposición de**



obras actuales, por parte de **algunos jóvenes en el rango de edades de 20 a 24 años**, **fundamentalmente estudiantes**, que como se analizó en la pregunta anterior, **no logran reconocer en las obras actuales señales de lo que pudiera formar parte del patrimonio artístico.**

También, de manera general, **los jóvenes valoran de forma positiva los medios y soportes comunicativos que utiliza el Museo para comunicar las exposiciones**, ya que la mayoría, como ha quedado demostrado, está satisfecha con el uso de estos medios, y **solo son valorados de forma negativa en un caso excepcional** donde el catálogo y las otras informaciones sobre la exposición estuvo en idiomas distintos al castellano. **Los jóvenes se sienten bien atendidos por parte de la entidad al visitar las exposiciones temporales** y en su mayoría valoran de forma positiva la relación de la institución con ellos, sin embargo, se detectaron **jóvenes inconformes con dicha relación**, siendo los grupos de jóvenes relacionados con el campo artístico los que más muestran su inconformidad, aunque no son los únicos. La explicación a tal hecho la relacionamos con que, este es un sector de jóvenes más necesitado profesional y laboralmente del vínculo directo con el Museo, y las labores de la entidad hacia ellos no están siendo suficientes, por lo cual, el plan de acciones que proponemos en esta tesis pretende acortar la distancia que los separa.

La otra pregunta dirigida a profundizar en la **variable interpretativa valoración** es la número 8, la cual, como anunciamos, se interesó por conocer la valoración de los jóvenes respecto a la experiencia de visitar una exposición, cualquiera que esta sea, en el Edificio de Arte Cubano del MNBA. **La pregunta, como se mencionó anteriormente, sirve de comprobación a la 4**, pero esta vez no se pregunta por la



exposición específica a la que estaban asistiendo los jóvenes en el momento de la encuesta, sino cómo valoran la experiencia de visitar exposiciones temporales en el Edificio de Arte Cubano en sentido general; para ello los encuestados debieron marcar una de nueve opciones: *proximidad al patrimonio artístico, aprendizaje, puedo compartir con amigos, conozco más del patrimonio cultural cubano, actualidad artística, me satisface espiritualmente, divertida, disfrute y otros*, los tres últimos ítems no fueron marcados por ningún joven.

En esta pregunta, a diferencia de la 4, el mayor porcentaje se encontró en las expresiones que remiten al patrimonio, el 38,4% señaló *proximidad al patrimonio artístico*, seguido por el porcentaje referido al elemento cognitivo, el 28,1% señaló *aprendizaje*. Recordemos que en la pregunta 4, donde se hacía referencia específicamente a cada una de las exposiciones visitadas se evidenció lo contrario, el elemento cognitivo tuvo mayor peso, aunque es significativo el porcentaje de jóvenes que logró asociar las muestras al patrimonio artístico. Este dato indica que los jóvenes, **cuando se trata de valorar la visita a las exposiciones de manera individual, muchas veces valoran más lo que pueden aportar las muestras a su nivel de conocimiento** e información, sin embargo, cuando se trata de **la experiencia de visitar, en sentido general, las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano la asocian más con la cercanía al patrimonio** que esto supone.

El hecho de que, el 9,7 % de los jóvenes marcara *conozco más del patrimonio cultural cubano*, además del elemento cognitivo que ello supone, **resalta el valor que le otorgan algunos jóvenes al patrimonio artístico como conformador del patrimonio cultural más amplio**, lo que también resalta el **elemento simbólico** de la experiencia.



La **experiencia de visitar exposiciones es valorada, además, como ámbito de socialización colectiva**, que los jóvenes aprovechan, esto se refleja en el 8,8 % que señaló *puedo compartir con amigos*. Un aspecto que advierte de la **valoración simbólico-afectiva de la experiencia y de lo que representa a niveles subjetivos para los jóvenes entrar en contacto con una exposición** es que, el 7,3 % señaló *me satisface espiritualmente*. Algunos jóvenes también valoran la experiencia de visita como una manera de estar actualizados en el campo artístico, ya que el 7,7 % marcó *actualidad artística*, **este porcentaje lo conforman jóvenes más relacionados con el campo artístico** como se demuestra en el análisis de cada variable sociodemográfica.

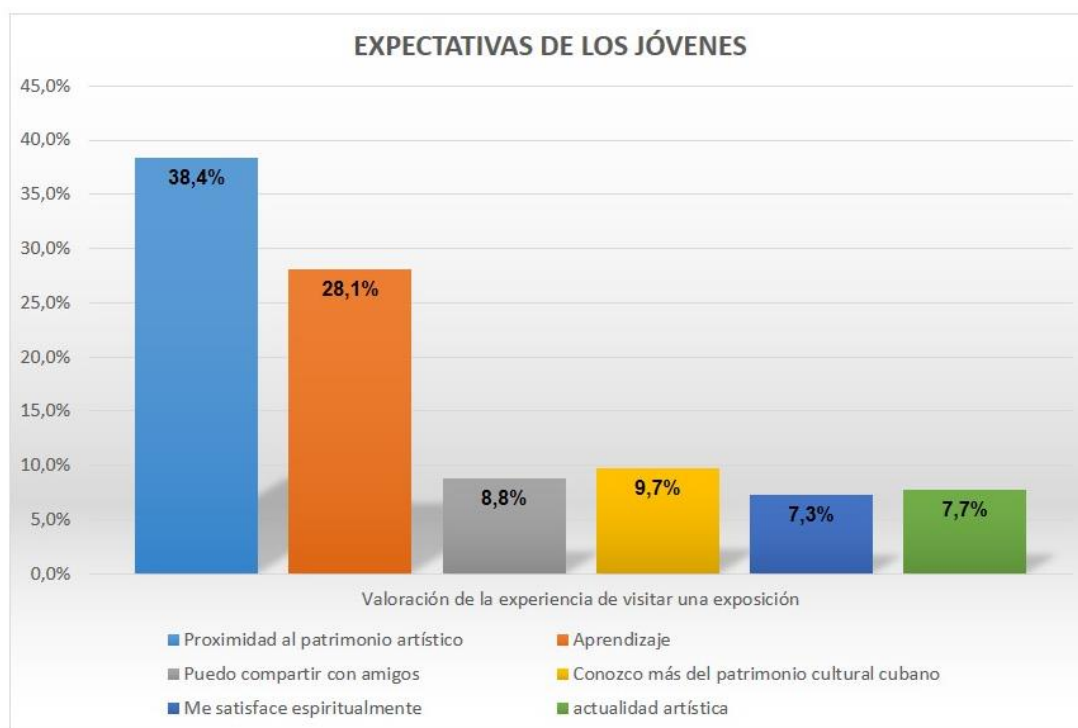


Gráfico 8: Valoración de la experiencia de la visita. Elaboración propia.

En lo sucesivo se analiza la relación de cada una de las variables sociodemográficas con los indicadores de la pregunta. Primero se exponen **algunos**



datos significativos y luego se realiza una **valoración general de la pregunta**, respetando el mismo orden de análisis de las dos preguntas anteriores.

En cuanto a la **variable sociodemográfica edad**, en el **rango de 20 a 24 años**, al igual que en la pregunta 4, se encuentra el porcentaje más alto referido al elemento cognitivo, principalmente en el grupo de estudiantes, -en ello se profundiza más adelante- ya que el 38,4% del rango señaló *aprendizaje*, lo que confirma los criterios antes expuestos sobre este particular. El otro porcentaje significativo dentro del rango es el 33,3% que señaló *proximidad al patrimonio artístico*, en este dato tienen mayor presencia los artistas de nivel medio, como se analiza en la próxima variable. En este rango, también es mayor el porcentaje de jóvenes (12,3%) que señaló *puedo compartir con amigos*, lo cual es lógico, pues en estas edades son más frecuentes e intensas las relaciones de socialización y aunque en el otro rango se detectaron jóvenes que señalaron esta opción, el porcentaje es considerablemente menor.

Y en este rango de menores edades, en el 6,5% que señaló *me satisface espiritualmente* tienen mayor peso los jóvenes que mencionaron nivel de escolaridad **técnico medio, que están profesionalmente alejados del campo artístico**, pues **en estos jóvenes**, como se analizó en la pregunta 4, **es más reiterado el elemento simbólico-afectivo**. Llama la atención que, en el rango, ningún estudiante señaló *actualidad artística*, esto confirma que, **los jóvenes de menores edades no logran visualizar la visita a exposiciones** temporales del Edificio de Arte Cubano **como oportunidad para actualizarse del quehacer artístico en el país**.

En el **rango de 25 a 30 años**, el porcentaje más elevado se encuentra en valoraciones relacionadas con el patrimonio, ya que, el 41,1% señaló *proximidad al patrimonio artístico* y el 22,7% señaló *aprendizaje*, lo cual confirma lo analizado en la



pregunta 4: **en este rango, las valoraciones de la visita están más asociadas a la oportunidad de acercarse al patrimonio que al elemento cognitivo. Esto se debe a que, en el rango, la mayoría la conforma jóvenes profesionales del campo artístico, con más conocimientos sobre arte y patrimonio, por lo que valoran más la oportunidad de relacionarse con el patrimonio artístico de la nación.**

Lo más significativo es que, **en este rango aparece la valoración de la visita como oportunidad para actualizarse del quehacer artístico en el país**, pues el 11,7% señaló *actualidad artística*, los **críticos de arte** y los **comisarios** son los profesionales que más señalan esta expresión, como se analiza en otras variables sociodemográficas. **Este aspecto distintivo subraya la idea de que, los jóvenes de mayores edades, con más experiencia en el campo son capaces de visualizar el Museo como un espacio de actualización artística, lo cual el grupo más joven no parece percibir.**

El 7,7% del rango señaló *me satisface espiritualmente* y el 6,9% señaló *puedo compartir con amigos*, esto fue marcado principalmente por **jóvenes distantes del campo, lo cual confirma que en dichos jóvenes está más acentuada la valoración simbólica-afectiva de la experiencia y la idea de socialización.**

En cuanto a la **variable sociodemográfica nivel de escolaridad**, en el grupo de jóvenes **estudiantes universitarios**, como se mencionó en la variable anterior, el mayor porcentaje (48,4%) señaló *aprendizaje*, esto viene a subrayar la idea de que, en estos jóvenes es más relevante el elemento cognitivo. Y la otra expresión más valorada fue *proximidad al patrimonio artístico* señalada por el 28,4% de los jóvenes estudiantes, lo cual indica que, **también en este grupo es valorada la visita a exposiciones temporales como ocasión para acercarse al patrimonio artístico**



de la nación, aunque debemos aclarar que en este grupo quedó demostrado, también por el entrecruzamiento de información con las otras técnicas aplicadas en el estudio **que, cuando las exposiciones temporales están conformadas por obras de arte actual, los jóvenes estudiantes no logran relacionar la exposición con el patrimonio**, lo cual confirma que **en estos jóvenes la idea de patrimonio artístico es la del arte más clásico sin dejar margen a la actualización de dicho patrimonio**. En este grupo de jóvenes estudiantes, el 11,1% señaló *puedo compartir con amigos*, esto confirma que algunos jóvenes dentro del grupo de estudiante también valoran la visita como espacio de socialización.

En cuanto al **nivel de escolaridad bachiller**, más de la mitad (58,3%) señaló *aprendizaje* y el otro 41,7% señaló *proximidad al patrimonio artístico*. Los datos confirman que, en **este grupo de jóvenes tiene un importante peso el elemento cognitivo**, sin dejar de ser **significativo el porcentaje que remite a la valoración de la visita como oportunidad para acercarse al patrimonio artístico**.

En el **nivel de escolaridad técnico medio**, el 42,3% señaló *aprendizaje*, lo cual **resalta el valor cognitivo de la experiencia de visita** y el 19,7% señaló *proximidad al patrimonio artístico*, ello demuestra que, para algunos de estos jóvenes, también **la cercanía al patrimonio es relevante**. El 14,1% señaló *puedo compartir con amigos*, ello indica que estos jóvenes **aprecian la visita, además, como espacio de socialización**. El 12,7% señaló *me satisface espiritualmente*, lo cual es lógico pues este grupo concentra una parte significativa de **los jóvenes menos relacionados con el campo artístico, para los cuales, el elemento simbólico-afectivo es relevante**, y el 11,3% señaló *conozco más del patrimonio cultural cubano*, esto revela que,



existen jóvenes en el grupo que logran incluir el patrimonio artístico dentro del patrimonio cultural más general.

En cuanto al grupo con **nivel de escolaridad** conformado por los artistas de **nivel medio**, el mayor porcentaje (41,7%) señaló *proximidad al patrimonio artístico* y el 26,7% señaló *aprendizaje*, lo cual indica que en este grupo a diferencia de los tres anteriores, **la experiencia de la visita a exposiciones temporales es más valorada como oportunidad para acercarse al patrimonio artístico**. Es significativo que en este grupo aparezca señalado el ítem *actualidad artística* aunque solo sea por el 6,5% de los jóvenes del grupo, respecto a este dato se debe destacar que los jóvenes que señalaron dicha expresión pertenecen al rango de edades de 25 a 30 años, **lo cual confirma que a partir de estas edades es cuando los jóvenes comienzan a ampliar sus percepciones respecto a las exposiciones temporales del Museo y logran ver estos espacios como forma de actualizarse sobre el arte en el país.**

En cuanto al **nivel de escolaridad universitario**, al igual que en el grupo anterior, la mayoría (42,4%) señaló *proximidad al patrimonio artístico* y el 18,7% señaló *aprendizaje*, es claro que en este grupo **los jóvenes valoran la experiencia de la visita, fundamentalmente, como oportunidad para acercarse al patrimonio artístico y el elemento cognitivo queda en un segundo lugar de relevancia**. El 12,5% señaló *actualidad artística*, lo cual revela que **definitivamente en este grupo de jóvenes están incluidos los que aprecian las exposiciones temporales como espacios de actualización sobre el quehacer artístico nacional.**

Los tres primeros grupos analizados según el **nivel de escolaridad, estudiante, bachiller y técnico medio** –que son minoría respecto al total de encuestados– presentan los mayores porcentajes referidos a *aprendizaje*, sin que por ello los



porcentajes referidos a *proximidad al patrimonio artístico* sean considerablemente menores, sin embargo, en los otros dos grupos analizados, que suman la mayoría de los jóvenes encuestados: **nivel medio** y **universitario**, ocurre lo contrario, los porcentajes más altos se encuentran en *proximidad al patrimonio artístico*, lo que revela que **de forma general los jóvenes valoran la visita a exposiciones temporales como oportunidad para relacionarse con el patrimonio artístico.**

En cuanto a la **variable sociodemográfica profesión**, los datos del grupo de **estudiante**, como es lógico, son los mismos de la variable anterior, al igual que el grupo de jóvenes que tienen nivel de escolaridad **bachiller**, en esta variable los datos no varían.

En el grupo con **profesión artista**, donde se incluyen los artistas de nivel medio y superior, el 40,9% marcó *proximidad al patrimonio artístico* y el 25,7% señaló *aprendizaje*; estos datos confirman la información aportada por la pregunta 4, antes analizada: **la mayoría de los jóvenes artistas visitan las exposiciones temporales del Museo en busca de un acercamiento al patrimonio artístico** y el porcentaje que remite al elemento cognitivo lo conforman los jóvenes artistas de nivel medio que pertenecen al rango de edades de 20 a 24 años.

En cuanto a la **profesión historiador/a del arte**, el 42,5% marcó *proximidad al patrimonio artístico* y le siguió en importancia, el 17,9% que marcó *actualidad artística*, estos datos revelan que, **estos jóvenes, además de valorar la experiencia de visita a exposiciones temporales como acercamiento al patrimonio, tienen más clara la idea de estos espacios del Museo como vías para mantenerse actualizados del quehacer artístico nacional.** Lo mismo ocurre con el grupo de jóvenes con



profesión restaurador/a, donde el 35,7% señaló *proximidad al patrimonio artístico* y el otro porcentaje de importancia fue el 28,6% que señaló *actualidad artística*.

En los grupos de jóvenes que tienen por **profesión periodista y comunicador social**, los porcentajes mayores están en el ítem *proximidad al patrimonio artístico*, señalado por el 34,9% y el 33,3% respectivamente; en segundo lugar, están los porcentajes que remiten a *aprendizaje*, señalado por el 25,3% y 22,9% respectivamente y en tercer lugar están los porcentajes que remiten a *actualidad artística*, señalado por el 12% y el 14,6% respectivamente. **Los datos demuestran que, al igual que en los grupos anteriores, estos jóvenes valoran la experiencia también como acercamiento al patrimonio. Es importante que estos jóvenes por su profesión consideren los espacios expositivos del Museo como oportunidad para mantenerse actualizados del arte en el país.**

En los grupos de jóvenes que pertenecen al campo artístico, pero a disciplinas distintas a las artes plásticas, la mitad o más de la mitad de los encuestados señaló *proximidad al patrimonio artístico*: los **actores** (50%), las **actrices** (50%) y los **músicos** (57,1%), aunque debemos recordar que estos jóvenes se encontraron solo en una exposición, lo que indica que no frecuentan el Museo.

En los grupos de jóvenes con **profesiones** que tiene vínculo con el campo artístico o pudieran tenerlo fue señalado el ítem *proximidad al patrimonio artístico*, ejemplo de ello son: **historiador** (63,6%), **arquitecto** (57,1%), **psicólogo/a** (46,2%), **sociólogo/a** (62,5%), **filólogo/a** (62,5%) y **diseñador/a** (66,7%). En estos grupos, además del ítem *aprendizaje*, que también fue marcado, fueron señalados otros como por ejemplo *me satisface espiritualmente* por el 9,1% de los jóvenes de historia, el 23,1% de los psicólogos y el 18,8% de los sociólogos.



En los grupos que tienen **profesiones distantes al campo artístico** fueron señalados, **fundamentalmente** los ítems *proximidad al patrimonio artístico*: **bibliotecario/a** (31,3%), **odontólogo/a** (50%), **abogado/a** (50%) **médico** (56,3%), **educador infantil** (22,2%), **economista** (50%) **farmacéutico/a** (16,7%); *me satisface espiritualmente*: **informáticos** (23,8%), **educador infantil** (22,2%), **farmacéuticos** (16,7%), **optometría** (66,7%); *conozco más del patrimonio cultural cubano*: **educador infantil** (11,1%), **farmacia**, (16,7%), **laboratorio** (40%) y *puedo compartir con amigos*: **educación infantil** (22,2%), **enfermería** (60%), el resto de los porcentajes en cada grupo mencionado representa el ítem *aprendizaje*, señalado por el 100% de los jóvenes que dijeron tener **profesión constructor**. Es válido recordar que muchas de estas profesiones fueron encontradas solamente en dos o tres exposiciones y fundamentalmente en la exposición ‘Sin máscaras. Arte Afrocubano Contemporáneo’ por la temática social que abordó, como ha sido mencionado antes en la tesis. Los datos en estos grupos confirman lo analizado anteriormente, y es que, en estos jóvenes alejados del campo artístico el elemento simbólico-afectivo tiene relevancia.

En la **variable sociodemográfica profesión**, que acabamos de analizar, se ha demostrado que en los grupos de **jóvenes profesionales del campo artístico como los artistas, restauradores e historiadores del arte**, así como en los grupos de **jóvenes profesionales que tienen vínculos con el campo de las artes plásticas o pudieran tenerlo como periodistas, arquitectos, diseñadores y otros**, los jóvenes valoran la experiencia de visitar exposiciones temporales del Museo más como **oportunidad de aproximarse al patrimonio artístico que como ocasión de aprendizaje**. Y en los grupos de **jóvenes con profesiones distantes al campo** es



valorado el elemento cognitivo y la proximidad al patrimonio, además es significativo el valor simbólico-afectivo de la experiencia.

En cuanto a la **variable sociodemográfica ocupación**, los datos de los grupos: **estudiante universitario, artista, médico, odontólogo/a, abogado/a, músico, actriz, actor, arquitecto, restaurador/a, bibliotecario/a, informático/a, farmacéutico/a, educadora infantil, enfermero/a, economista, constructor, optometrista y laboratorista**, se mantienen idénticos, pues la profesión y la ocupación coinciden; lo mismo ocurre con los datos de los jóvenes que en la variable anterior tienen bachiller, en esta variable son los que mencionaron **sin ocupación**.

En los jóvenes que tienen por **ocupaciones: comisario/a, crítico/a de arte y especialista del Museo** el mayor porcentaje lo muestra el ítem *proximidad al patrimonio artístico*, siendo el 35,5%, 38,2% y 45,5% respectivamente. Y los tres tienen en común también que, **el segundo porcentaje de relevancia lo muestra la expresión *actualidad artística***, siendo el 25,8%, el 34,4% y el 22,7% respectivamente. Lo cual demuestra que **en estos grupos de jóvenes por sus profesiones y condición laboral están más cercanos a la actividad expositiva del Museo y por ello logran apreciar las exposiciones temporales como espacios de actualización del arte en el país**. En estos grupos, además, como es lógico, valoran la experiencia de la visita como oportunidad para *conocer más del patrimonio cultural cubano*, señalado por el 12,9%, el 14,7% y el 4,5% respectivamente.

Evidentemente, en los tres grupos de jóvenes antes mencionados, la **actualidad artística** es una valoración importante **por la actividad que realizan, relacionada directamente con el campo de las artes plásticas**. En los grupos que siguen a continuación, compuestos por **jóvenes que tienen relación con el campo o**



pudieran tenerla, también fue señalada la expresión *actualidad artística*, aunque en menor medida.

En cuanto a los jóvenes con **ocupación profesor/a universitario/a**, la mitad de ellos (50,4%) señaló *proximidad al patrimonio artístico* y los otros porcentajes de interés fueron *me satisface espiritualmente* (14,4%) y *conozco más del patrimonio cultural cubano* (11,2%), también fue señalada la expresión *actualidad artística* (7,2%). Y en el grupo de jóvenes que tienen por **ocupación director/a de documentales** el porcentaje (33,3%) se mantuvo igual en los tres ítems señalados: *proximidad al patrimonio artístico*, *aprendizaje* y *actualidad artística*.

En los jóvenes que tienen por **ocupación periodista**, el porcentaje mayor está en la expresión *proximidad al patrimonio artístico* (31,8%), seguido por *aprendizaje* (22,7%), *conozco más del patrimonio cultural cubano* (15,9%) y *actualidad artística* (13,6%).

En las **ocupaciones fotógrafo, fotorreportero y asistente de comunicación**, los porcentajes mayores se encuentran en la expresión *proximidad al patrimonio artístico*, señalada por el 26,1%, el 45,1 y el 66,7% respectivamente; en los tres grupos fue señalado el ítem *aprendizaje*, pero lo relevante es que también en ellos **los porcentajes que responden a *actualidad artística* son significativos dentro de cada grupo**, así fue señalado por el 17,4%, el 9,1 y el 11,1% respectivamente. En el grupo que tiene por **ocupación camarógrafo**, el 40% señaló *aprendizaje*, seguido por el 33,3% que señaló *proximidad al patrimonio artístico* y aunque en menor medida señalaron también el ítem *actualidad artística* (6,7%).



A continuación, se mencionan **los grupos de jóvenes con profesiones que pudieran estar relacionados con el campo artístico**, en los cuales los porcentajes mayores se observan en los ítems, *proximidad al patrimonio artístico* y *aprendizaje*, y **tienen en común que señalaron, además, las expresiones, *me satisface espiritualmente* y *puedo compartir con amigos***, que como hemos analizado en las variables anteriores es un elemento distintivo de estos jóvenes más distantes del campo.

En el grupo con **ocupación diseñador/a gráfico**, la mitad (50%) señaló *proximidad al patrimonio artístico* y las otras tres expresiones señalan muestran el mismo porcentaje (16,7%): *puedo compartir con amigos*, *conozco más del patrimonio cultural cubano* y *me satisface espiritualmente*. En el grupo de **ocupación editor**, el 50% señaló *aprendizaje* y el 25% *proximidad al patrimonio artístico*, las otras dos expresiones tienen el mismo porcentaje (12,5): *puedo compartir con amigos* y *me satisface espiritualmente*. En el grupo con **ocupación investigador/a**, el 52,9% señaló *proximidad al patrimonio artístico*, el 17,6% señaló *aprendizaje* y aunque menos, el 5,9% señaló *me satisface espiritualmente* y este mismo porcentaje señaló *puedo compartir con amigos*.

Los jóvenes que tienen por **ocupación psicólogo/a**, el 45% señaló *proximidad al patrimonio artístico* y en segundo lugar de importancia está *me satisface espiritualmente* (27,3%), además el 9,1% señaló *puedo compartir con amigos*. Por último, en el grupo de jóvenes con **ocupación relaciones públicas** —es el único en el que no fue señalado el ítem *me satisface espiritualmente*— el porcentaje, 25%, se mantuvo igual en los cuatro ítems señalados: *proximidad al patrimonio artístico*, *aprendizaje*, *puedo compartir con amigos* y *conozco más del patrimonio cultural*.



De los resultados de esta pregunta 8 se puede concluir que, **los jóvenes de mayores edades, conformados fundamentalmente por profesionales vinculados al campo artístico** como artistas, comisarios, restauradores y críticos de arte **valoran la experiencia de visitar exposiciones temporales** en el Edificio de Arte Cubano como **oportunidad para estar en contacto con el patrimonio artístico nacional y al mismo tiempo como ocasión para actualizarse del quehacer artístico de la isla**. Lo cual obedece a la experiencia profesional y laboral que acompaña a estos jóvenes.

Los **jóvenes de menores edades, fundamentalmente estudiantes, valoran más la experiencia de la visita como oportunidad de adquirir conocimientos y de socialización colectiva, lo cual responde a la etapa de la vida en que se encuentran**. Y en **los jóvenes más distantes del campo artístico**, además de las valoraciones referidas a la oportunidad de relacionarse con el patrimonio y de aprendizaje, **tiene un peso importante el valor simbólico-afectivo de la experiencia y además de la oportunidad de socialización**.

Resumen de la variable interpretativa: valoración.

Al analizar los datos de las tres preguntas, -4, 6 y 8- que investigan sobre las **valoraciones** que hace el público joven cubano de la experiencia de visitar exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano, –tanto las que fueron observadas en esta investigación como las otras de forma general- con la intención de que dichas valoraciones contribuyan a conformar, junto a las otras variables, las representaciones del patrimonio artístico, se pudo resumir que:



1. Los **espacios de exposiciones temporales son valorados de forma general, como oportunidad para acercarse al patrimonio artístico**. Esta valoración tiene sus matices, ya que **los grupos de jóvenes de menores edades**, -que son minoría- como por ejemplo los **estudiantes valoran más el elemento cognitivo de la experiencia**, sin que por ello no se detectaran jóvenes en el grupo, que valoran la experiencia como una ocasión para aproximarse al patrimonio, **esto se debe a que, este grupo de jóvenes está más necesitado de conocimientos e información, más teniendo en cuenta que son estudiantes de arte y carreras afines, por ello necesitan complementar los conocimientos con las exposiciones a las que asistan**. Y **los profesionales del campo artístico**, –que son mayoría- como artistas, historiadores del arte, críticos, comisarios, etc. **y también, la mayoría de los jóvenes que tienen o pudieran tener vínculos con el campo valoran más dicho acercamiento, esto se debe a que son jóvenes con más experiencia laboral que, aunque valoren el elemento cognitivo, ponderan la oportunidad para estar en contacto con el patrimonio artístico de la nación**.

2. En los **más jóvenes, fundamentalmente en los estudiantes, las exposiciones temporales son oportunidades para acercarse al patrimonio artístico, siempre que estén conformadas por obras clásicas y reconocidas**; porque la **idea que tienen del concepto *patrimonio artístico* es que solo representa el arte más clásico de la nación** por lo que, para ellos, **las obras de arte actual quedan fuera del concepto**. Esto se debe a que son jóvenes en formación, con insuficientes conocimientos del campo artístico, por ello tienen el concepto de patrimonio poco desarrollado y persiste en ellos criterios desactualizados sobre este particular.



3. Las **exposiciones temporales son valoradas como espacios de actualización del arte por los jóvenes de mayores edades**, –rango de 25 a 30 años– **fundamentalmente profesionales del campo artístico** o relacionados con él, **por la experiencia y conocimientos de estos jóvenes que les permiten reconocer en las exposiciones temporales de la entidad, la oportunidad de actualizarse sobre el arte en el país.**

4. Las **exposiciones temporales también son valoradas, de manera general, como espacios de socialización**, los grupos de jóvenes en los que más se encontró esta valoración fue en **los estudiantes, por las edades en las que se encuentran donde es más demandada la socialización**, y en los **jóvenes alejados del campo artístico**, aunque también en los otros grupos fue valorada en menor medida, **porque estos espacios siempre van a constituir formas en las que los jóvenes en sentido general, pueden interactuar entre ellos, conocerse y reconocerse en los otros.**

5. La **experiencia de visitar exposiciones temporales cobra un valor simbólico-afectivo de relevancia en los jóvenes alejados del campo artístico fundamentalmente, porque para estos jóvenes la visita supone un acercamiento a la cultura cubana, su arte e historia, y como la mayoría fue encontrada en una exposición con una temática social sensible, los jóvenes evocaron experiencias personales**, aunque en otros grupos de jóvenes también fue valorado el elemento simbólico.

6. La **experiencia de la visita es valorada, de manera general, como una oportunidad para ampliar los conocimientos sobre el patrimonio cultural de la nación cubana**; aunque parezca una obviedad se debe subrayar que, los jóvenes



logran incluir el hecho de visitar las exposiciones temporales, también como un acto cultural, no solamente artístico, lo que indica que el **público joven, efectivamente, logra valorar el patrimonio artístico, dentro del concepto de cultura más general.**

7. El **Edificio de Arte Cubano del MNBA es valorado positivamente por el público joven** en su función de protector y expositor del patrimonio artístico de la nación y en su condición de anfitrión al recibir al público, lo cual subraya la profesionalidad de la entidad.

8. Aunque, de **manera general, el público joven valora de forma positiva la relación que sostiene el Museo con ellos**, manifestado en el alto porcentaje de jóvenes que así lo señaló, **los jóvenes que pertenecen al campo artístico** ya sean estudiantes, artistas, historiadores del arte, entre otros, **muestran insatisfacciones en dicha relación**, lo que **demuestra que la entidad no está agotando todas las iniciativas para acercarse a este sector.**

9. El hecho de que **la mayoría de los jóvenes con profesiones y ocupaciones distantes del campo señalaran que están satisfechos con la relación del Museo hacia ellos**, aun cuando fueron detectados bajos porcentajes de la presencia de estos jóvenes en la mayoría de las exposiciones, pues estuvieron presentes fundamentalmente en una exposición por la temática social que abordó, **indica que a estos jóvenes no les molesta o incomoda el distanciamiento que tienen la institución hacia ellos o simplemente no son conscientes de la relación**, aunque **se debe atender el porcentaje de jóvenes en algunos de estos grupos que manifestó su inconformidad.** A mejorar la relación del Museo con su público joven van dirigidas las acciones que se proponen en este trabajo.



Variable interpretativa: usos.

Análisis de los usos que hacen los jóvenes del patrimonio artístico.

Para determinar los **usos** que hace el público joven de las exposiciones temporales respecto al patrimonio artístico se utilizaron los indicadores: **motivaciones** que tienen los jóvenes para acercarse al patrimonio y **frecuencia de visita**, a ello responden las **preguntas 2 y 3 de la encuesta**. La pregunta 2 investigó sobre los motivos para visitar la exposición y la pregunta 3 se interesó por la frecuencia con que los jóvenes suelen visitar exposiciones temporales del Museo. **La forma en que se presentan los resultados de las preguntas es similar a la utilizada en la variable anterior**, primero se exponen los datos generales de cada pregunta, los cuales se muestran en los gráficos y luego, **por la relación de interdependencia que existe entre ambas preguntas**, los datos más relevantes de cada variable sociodemográfica se exponen relacionando los indicadores de ambas preguntas y se realiza un análisis general. **El resumen de la variable se realiza al finalizar el análisis de ambas preguntas.**

La pregunta 2 interrogó a los jóvenes sobre qué les motivó a visitar la exposición en la que estaban, para ello debían marcar una de nueve opciones: *asuntos profesionales, el artista, la carrera que estudio, responsabilidad laboral, el tema tratado, interés cultural, investigación, entretenimiento y otras*, las dos últimas opciones no fueron marcadas por ningún joven.

Las motivaciones marcadas por los jóvenes fueron: *asuntos profesionales* 27,8%; *el artista* 18,9%; *la carrera que estudio* 15%; *responsabilidad laboral* 13,1%; *el*



tema tratado 13,4%, en menor medida fueron mencionadas, las opciones *interés cultural* 8,6% e *investigación* 3,2%.

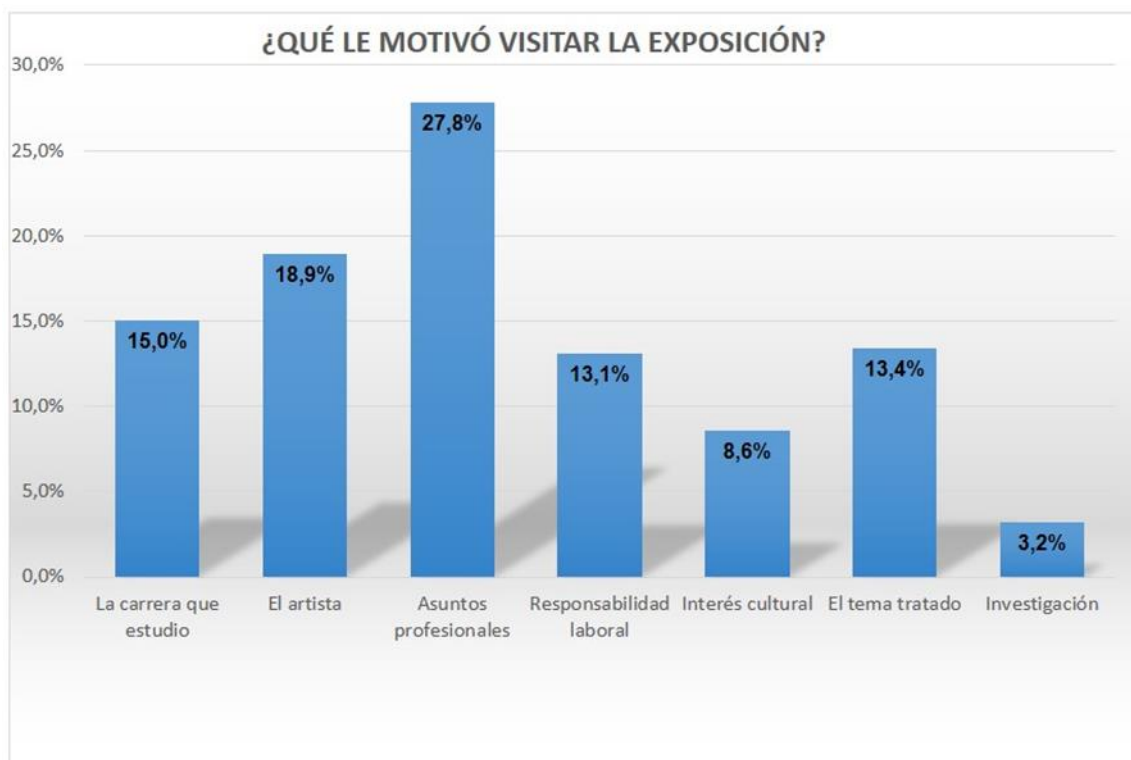


Gráfico 9: Motivos para visitar la exposición. Elaboración propia.

En la pregunta 3 que interrogaba con qué frecuencia sueles visitar exposiciones en el Edificio de Arte Cubano, los jóvenes debieron marcar una de tres opciones: *siempre*, *pocas veces* y *nunca*, la última opción no fue señalada por ningún joven, y además debían responder el porqué de su elección.

En cuanto a la frecuencia con que asisten los jóvenes a las exposiciones temporales en el Edificio de Arte Cubano, el 60,6% señaló *siempre* y el 39,4% *pocas veces*.





Gráfico 10: Frecuencia de visita. Elaboración propia.

Se pudo constatar que existe una correspondencia entre muchos de los motivos por los cuales acuden los jóvenes a exposiciones en el Museo y la frecuencia con que lo hacen, sobre todo teniendo en cuenta las explicaciones que ofrecen al mencionar las *frecuencias*. A continuación, se exponen los datos más relevantes de cada una de las variables sociodemográficas y se analiza la información.

En cuanto a la **variable sociodemográfica edad**, en el **rango de 20 a 24 años** los porcentajes más elevados estuvieron en las motivaciones, *la carrera que estudio* (43,7%), *asuntos profesionales* (26,7%), esta última señalada por los artistas de nivel medio, como veremos en otras variable, *el artista* (12,1%) y *el tema tratado* (10,2%); los jóvenes que conforman estos porcentajes son los que conforman también la mayor parte del 60,2% dentro de ese rango que señaló *siempre* visita exposiciones temporales en el Museo; las explicaciones más reiteradas de esa frecuencia fueron:



‘las exposiciones del Museo siempre son interesantes’, ‘visitar las muestras me ayuda en lo que estudio’, ‘siempre las muestras representan lo mejor del arte cubano’, ‘hay que acudir a los clásicos para comprender el arte cubano’, ‘las exposiciones siempre son momentos de aprendizaje sobre el arte cubano’.

Los datos confirman que, en este rango de edades se localizan los estudiantes universitarios de carreras relacionadas con el arte, como se observó también con las otras técnicas aplicadas. Y las explicaciones que expresan los jóvenes del rango corroboran los análisis que hemos estado realizando en las preguntas anteriores: la idea que tienen los jóvenes de menores edades sobre el patrimonio es que representa al arte clásico de la nación que ha sido reconocido a través del tiempo por su calidad.

Por otro lado, los porcentajes menores dentro del rango se observaron en los motivos *investigación* (2,8%) e *interés cultural* (4,4%); relacionando la variable con otras, se pudo comprobar que los jóvenes que señalaron *investigación* son estudiantes y artistas de nivel medio que estaban realizando investigaciones relacionadas con las obras de las exposiciones a la que asistían y en el ítem *interés cultural*, además de otros, se localizan fundamentalmente, los jóvenes que tienen poca relación con el campo artístico, como los técnicos medios y los que tienen nivel de escolaridad bachiller. Estos jóvenes son los que, en su mayoría –se incluyen también estudiantes y otros- conforman la mayor parte del 39,8% que dijo asistir *pocas veces* al Museo porque: ‘no siempre me interesa lo que se expone’, ‘no tengo tiempo’, ‘me interesa lo que se hace en el arte más actual y no siempre lo encuentro en las propuestas del Museo’, ‘soy más de visitar galerías que el Museo’, ‘solo asisto cuando me interesa la exposición’, ‘no tengo el hábito de visitar el museo’.



En el rango de edades que se analiza -20 a 24- ha quedado demostrado que, un importante número de jóvenes asiste *siempre* a las exposiciones temporales, porque están directamente vinculados al campo artístico, como los estudiantes universitarios y artistas de nivel medio; sin embargo existe un porcentaje también de interés, conformado por jóvenes que aun perteneciendo a los grupos antes mencionados asisten *pocas veces*, pero lo que más llama la atención es que dichos jóvenes no ven en las exposiciones temporales del Museo la ocasión de actualizarse sobre el quehacer artístico en el país y algunos deciden visitar otros espacios para ello.

En el rango de **edades 25 a 30 años**, los porcentajes más altos se localizan en los motivos: *asuntos profesionales* (28,4%), *el artista* (22,4%), *responsabilidad laboral* (20%) y *el tema tratado* (15,1%); los jóvenes que señalaron estos motivos son los que conforman la mayor parte del 60,8 % que *siempre* visita exposiciones en el Museo, entre las explicaciones más frecuentes para hacerlo mencionaron: ‘visitar las exposiciones del Museo es profundizar en el arte cubano’, ‘hay que estar actualizado de lo mejor del arte cubano’, ‘las exposiciones sacan a la luz parte del patrimonio cubano que no podemos ver de forma permanente’, ‘aquel que se mueve en el mundo del arte en Cuba debe ver todo lo que expone en el Museo Nacional pues es referente del arte en el país’, ‘es parte de mi trabajo’, ‘me interesa conocer más del arte cubano’, ‘las exposiciones del museo me mantienen actualizo del arte cubano’, ‘visitar exposiciones en el Museo me ayuda en mi trabajo’.

Los porcentajes menores correspondieron a los motivos, *investigación* (3,4%) e *interés cultural* (10,8%), este último ítem señalado fundamentalmente por jóvenes distantes del campo artístico. Los jóvenes que conforman estos porcentajes, en su



mayoría, son los que integran la mayor parte del 39,2% que señaló *pocas veces* visita el Museo y entre las explicaciones más comunes a tal frecuencia mencionaron: ‘solo asisto a una exposición cuando me interesa el artista o la obra’, ‘no siempre tengo tiempo’, ‘asisto solamente cuando me interesa la temática abordada en una exposición’, ‘no siempre me entero de cuándo son las exposiciones del Museo’, ‘no tengo la costumbre de visitar el museo’. Evidentemente, los jóvenes que expresaron estas frases están poco relacionados con el campo artístico.

En la variable **sociodemográfica edad** es evidente que **los jóvenes de menores edades**, –rango 20 a 24- donde se incluyen además de otros, los estudiantes **utilizan los espacios expositivos para conocer más del patrimonio artístico del país, reconociendo solamente como tal las obras clásicas**. Y los **jóvenes de mayores edades**, –rango 24 a 25- donde se incluye la mayor parte de los **jóvenes profesionales del campo artístico**, además de otros, **logran señalar a las exposiciones temporales del Museo como espacios de actualización del arte en la isla**. En ambos rangos es significativo el porcentaje de jóvenes que asiste a las exposiciones temporales con sistematicidad, que en las sucesivas variables analizaremos más específicamente, pero no deja de inquietar el porcentaje de jóvenes que asiste *pocas veces*, por ello, algunas acciones del plan propuesto en esta tesis están dirigidas a esos jóvenes.

En cuanto a la **variable sociodemográfica nivel de escolaridad**, en los jóvenes **estudiantes universitarios**, el 83,6 % señaló el motivo *la carrera que estudio*, dejando en evidencia que efectivamente son estudiantes de Artes Pláticas o carreras relacionadas; los jóvenes que conforman este porcentaje tienen un peso importante en el 52% que señaló *siempre* en la frecuencia de visita. Entre las expresiones más



comunes al porqué de dicha frecuencia están las antes mencionadas en la variable edad, en el rango de menores edades: ‘visitar las exposiciones me ayuda en lo que estudio’, ‘las exposiciones temporales son interesantes’, ‘de las exposiciones temporales del Museo siempre se aprende más del mejor arte cubano’, ‘visitar las exposiciones es profundizar en el mejor arte cubano del pasado’, ‘me gusta acudir a los clásicos para comprender el arte cubano’.

Evidentemente, estas expresiones confirman los análisis de las preguntas anteriores: **los jóvenes estudiantes asocian las exposiciones temporales del Museo con obras clásicas de reconocida calidad, pero en ninguno se detectó ni una sola expresión que remita al arte actual, como se observa en el rango de mayores edades. Y las expresiones remiten también al elemento cognitivo, antes analizado en este grupo de jóvenes.**

Los motivos con porcentajes significativamente menores fueron: *el tema tratado* (8%), *el artista* (5,3%), *investigación* (2,7%) e *interés cultural* (0,4%) este último señalado por un solo estudiante. Los jóvenes que conforman estos porcentajes, en su mayoría –junto a otros- son los que integran el 48% que señaló *pocas veces* en la frecuencia de visita. Las expresiones más comunes al porqué de esta frecuencia son las antes mencionadas en el rango de 20 a 24 años, donde se localizan los estudiantes: ‘me interesa lo que se hace en el arte más actual y no siempre lo encuentro en las propuestas del Museo’, ‘soy más de visitar galerías que el Museo’, ‘solo asisto cuando me interesa el artista’, ‘asisto solo si me interesa el tema de la exposición para conocer del arte clásico’. **Esto confirma que, los estudiantes visitan las exposiciones temporales más interesados en conocer el arte clásico que como espacios de actualización artística.**



En el grupo de jóvenes con **nivel de escolaridad bachiller**, la principal motivación para visitar las exposiciones fue *interés cultural*, señalada por el 83,3%, lo cual es lógico, porque en estos jóvenes más distantes del campo artístico tiene mayor peso el elemento simbólico; y algunos jóvenes que conforman este porcentaje son los que también integran el 58,3% que señaló *pocas veces* visita las exposiciones temporales, entre las expresiones que justifican el porqué de la frecuencia están: 'no siempre me interesa lo que se expone', 'no tengo el hábito de visitar exposiciones', 'no siempre me entero de las exposiciones'.

Y el otro 16,7% marcó la motivación *el artista*; estos jóvenes en su mayoría integran el 41,7% de los que señalaron *siempre* visitan las exposiciones temporales del Museo, porque: 'visitar las exposiciones temporales es conocer más del arte cubano' y 'es ampliar la cultural sobre nuestro país'. **Se pudo comprobar al relacionar las variables que, estos jóvenes fueron los que mencionaron ser invitados por familiares y amigos, esto último explica su presencia en las exposiciones de obras más clásicas** como 'Juego de Ángeles' y 'La mirada inédita; Dibujo y Gráfica de los años veinte y treinta'. **Evidentemente, son jóvenes con familiares y amigos relacionados con el campo de las artes plásticas que los motivan a visitar las exposiciones en el Museo.**

En el grupo de jóvenes que tienen **nivel de escolaridad técnico medio**, el 71,8% señaló *el tema tratado*, **todos los que señalaron este ítem se encontraron en la exposición 'Sin máscaras. Arte Afrocubano Contemporáneo', que como hemos mencionado antes, abordó un tema social de interés.** Los jóvenes que conforman este porcentaje también integran la mayor parte del 74,6% que señaló *pocas veces* en la frecuencia de visita a exposiciones temporales del Museo, entre las



expresiones más comunes al porqué de la frecuencia están: ‘no tengo costumbre de visitarlo’, ‘asisto solo cuando me interesa la temática aborda’, ‘no siempre me entero de cuando son las exposiciones en el Museo’, ‘no tengo el hábito de visitar el Museo’. **Está claro que son jóvenes distantes al campo artístico, que ocasionalmente asisten a las exposiciones, sobre todo cuando la temática es de su interés.**

El otro 28,2% del grupo que se analiza señaló *interés cultural*, los jóvenes que conforman este porcentaje son los que integran la mayor parte del 25,4% que señaló *siempre* en la frecuencia de visita a las exposiciones del Museo porque: ‘me guata conocer más del arte cubano’, ‘siempre las muestras representan lo mejor del arte cubano’, ‘conocer el arte ayuda a comprender la cultura cubana’. **Los datos demuestran que, aunque son jóvenes alejados del campo artístico se interesan por conocer el arte y la cultura cubana, lo que subraya una vez más el elemento cognitivo y simbólico de la visita.**

En el grupo de jóvenes que tienen **nivel de escolaridad** conformado por artistas de **nivel medio**, el mayor porcentaje se encuentra en el ítem *asuntos profesionales* (44,1%), **lo cual es lógico pues son artistas que por su profesión deben visitar las exposiciones temporales.** El otro porcentaje de interés se encontró en el motivo *el artista* (37,1%), lo que indica que, **en este grupo de artistas de nivel medio, muchos de los jóvenes se interesan por la obra de sus colegas, ya sean los que están en activo, como fue el caso de algunas de las exposiciones o los artistas clásicos en otras muestras.** Los jóvenes que conforman estos porcentajes son los que integran la mayor parte del 69,2% que señaló *siempre* visita las exposiciones del Museo, entre las expresiones más frecuentes están: ‘visitar las exposiciones me ayuda en mi trabajo’, ‘las exposiciones sacan a la luz lo mejor del arte cubano’, ‘debo



estar actualizado en materia de artes plásticas cubanas' y 'las exposiciones revelan el patrimonio artístico cubano'; estas dos últimas frases fueron expresadas por los artistas de nivel medio de mayores edades, lo que confirma el análisis anterior sobre este particular.

Los jóvenes de nivel medio, que conforman los otros porcentajes distribuidos en tres ítems: *el tema tratado* (14,7%), *interés cultural* (2,5%) e *investigación* (1,6%) son los que integran también la mayor parte del 30,8% que señaló *pocas veces* visita las exposiciones temporales del Museo, porque: 'asisto solo cuando me interesa la temática abordada en una exposición', 'no siempre me interesa el artista o la obra que se expone', 'suelo asistir más a galerías para ver más arte contemporáneo', 'me interesa lo que se hace en el arte actual y no siempre lo encuentro en las propuestas del Museo. **Evidentemente, estos son los jóvenes artistas de nivel medio que pertenecen al rango de edades de 20 a 24 años analizados en la variable anterior.**

En cuando al grupo con **nivel de escolaridad universitario**, el mayor porcentaje se encuentra en el motivo *asuntos profesionales* (32,3%), al igual que el grupo anterior, **lo cual es lógico si recordamos que en este grupo la mayor parte son profesionales del campo artístico que deben asistir a las exposiciones temporales del Museo.** Le sigue en importancia el 28,4% que señaló *responsabilidad laboral*, **el dato indica que una parte considerable de los jóvenes del grupo debían estar presentes en las exposiciones por cuestiones de trabajo.** Los jóvenes que conforman estos porcentajes, también integran la mayor parte del 63,2% de los que señalaron *siempre* visitan las exposiciones temporales, las expresiones más comunes fueron: 'debo estar actualizado del mejor arte cubano', las exposiciones sacan a la luz parte del patrimonio artístico que no podemos ver de forma permanente',



‘las exposiciones temporales del Museo son referente del arte en el país’, ‘es parte de mi trabajo’, ‘me nutro del patrimonio artístico para realizar mi trabajo’. **Los datos confirman los análisis realizados anteriormente: los jóvenes que conforman el grupo de nivel universitario o superior, donde están los profesionales del campo artístico, que además pertenecen al rango de mayores edades, logran reconocer en las exposiciones temporales los espacios de actualización del arte en el país.**

Los jóvenes del nivel universitario que integran los otros porcentajes en los motivos: *el artista* (14,9%), *interés cultural* (11,7%), *el tema tratado* (7,9%) e *investigación* (4,8%) son los que conforman la mayor parte del 36,8% de los que señalaron *pocas veces* asisten a las exposiciones temporales del Museo, las expresiones más comunes del porqué de esta frecuencia fueron: ‘solo asisto cuando me interesa el artista o la obra’, ‘no siempre me interesa lo que se expone’, ‘no tengo tiempo’, ‘no siempre me entero de cuando se realizan las exposiciones’, ‘no tengo el hábito de asistir’; **entre los universitarios que se localizan en este grupo de jóvenes alejados del campo artístico están médicos, odontólogos, filólogos, diseñadores, editores, entre otros, como se analiza en otras variables sociodemográficas.**

El análisis de la **variable sociodemográfica nivel de escolaridad** demuestra que los estudiantes universitarios utilizan las exposiciones como vía de aprendizaje, para conocer más del patrimonio artístico cubano, pues son estudiantes de arte o carreras relacionadas, aunque **solo reconocen como patrimonio artístico a las obras clásicas de reconocida calidad**. Se confirma que, los jóvenes artistas de nivel medio utilizan las exposiciones temporales para enriquecer su labor creadora, sin embargo, aunque es positivo que más de la



mitad de los encuestados asiste con sistematicidad, en esta investigación **llama la atención el porcentaje poco asiduo al Museo, a lo cual se atiende en las acciones del plan propuesto**. Y en el grupo de **jóvenes universitarios**, donde se incluye el mayor número de **jóvenes profesionales del campo artístico** es más elevado el porcentaje de jóvenes que **utilizan las exposiciones temporales para actualizarse del quehacer artístico del país y como parte de su formación profesional y responsabilidades laborales**.

En cuanto a la **variable sociodemográfica profesión**, los datos de los grupos **estudiante universitario y bachiller** no experimentan variaciones. En el grupo de jóvenes que tiene por **profesión artista** –incluye los de nivel medio y superior- el mayor porcentaje (50,1%) lo muestra el motivo *asuntos profesionales*, seguido por *el artista* (32,2%), **lo cual es lógico por tratarse de jóvenes artistas que normalmente suelen visitar exposiciones para retroalimentar su trabajo, como han expresado muchos de ellos**, los jóvenes que conforman estos porcentajes son los que también integran la mayor parte del 71,5% que señaló *siempre* visita las exposiciones, entre las expresiones más comunes al porqué de esta frecuencia están: ‘visitar las exposiciones temporales es profundizar en el arte cubano’, ‘visitar las muestras me ayuda en mi trabajo’, ‘debo estar actualizado en materia de artes plásticas’.

Los jóvenes que conforman los otros porcentajes encontrados en los motivos: *el tema tratado* (11,1%), *interés cultural* (4,3%) e *investigación* (2,2%), son los que en su mayoría integran el 28,5% que señalaron *pocas veces* visitan las exposiciones temporales, entre las expresiones más comunes al porqué de la frecuencia están: ‘prefiero ir a galerías de arte que lo que se expone es más actualizado’, ‘no siempre me interesa lo que se expone’, ‘solo asisto cuando me interesa la obra o el artista’,



‘me interesa más lo que se exponga de audiovisual y no siempre lo encuentro en el museo’, ‘me interesa más la fotografía y el museo es más de pintura’, **estas dos últimas expresiones fueron encontradas en los jóvenes asistentes a la exposición: ‘Varda/Cuba/Cine’ por el contenido de la muestra a lo que se ha hecho referencia en otro apartado de la tesis.**

En el grupo de artistas **es evidente que, aunque la mayoría asiste con frecuencia a las exposiciones temporales porque las consideran interesantes, útiles y de actualidad, existe otro porcentaje más reducido que no suele visitar las exposiciones del Museo, a estos jóvenes también van dirigidas las acciones del plan propuesto.**

En cuanto al grupo de jóvenes con **profesión historiador del arte**, el mayor porcentaje (35,4%) se encontró en el motivo *responsabilidad laboral*, **esto se debe a que en este grupo se localiza el mayor número de jóvenes profesionales del campo artístico que por el trabajo que realizan deben asistir a las exposiciones temporales.** Los otros motivos con porcentajes de interés fueron: *asuntos profesionales* (29,7%) y *el artista* (17,9%) por tratarse de profesionales con relación directa con el campo artístico. Los jóvenes que conforman estos porcentajes fueron los que integraron la mayor parte del 82,1% que señaló *siempre* visita las exposiciones del Museo, entre las expresiones más comunes están: ‘las exposiciones temporales sacan a la luz parte del patrimonio que no podemos ver de forma permanente’, ‘es parte de mi trabajo’, ‘es una manera de estar actualizado en el arte cubano’, ‘el Museo Nacional es referente del arte y del patrimonio artístico cubano’. Los jóvenes que conforman los porcentajes de los otros motivos: *investigación* (10,8%) y *el tema tratado* (6,1%) son los que integran el 17,9% de los que señalaron *pocas veces* visitan



las exposiciones temporales, entre las expresiones más frecuentes están: ‘asisto solo cuando me interesa el artista o la obra’ y ‘no siempre me interesa el tema de la exposición’.

En el grupo de jóvenes con la **profesión restaurador/a**, más de la mitad señaló *responsabilidad laboral* (57,1%) y el resto (42,9%) señaló *asuntos profesionales*. En este grupo, la mayoría (85,7%) marcó que *siempre* visita las exposiciones temporales del Museo porque: ‘es parte de mi trabajo’, ‘me actualizo del mejor arte cubano’, ‘es conocer más y mejor el patrimonio artístico cubano’.

Es evidente que, en los grupos de **historiadores del arte y restauradores**, la **mayoría asiste con frecuencia a las exposiciones temporales por motivaciones profesiones y por responsabilidades laborales**, además, **las utilizan para mantenerse actualizados del quehacer artístico nacional**.

En el grupo de jóvenes que tiene la **profesión periodista**, el mayor porcentaje se encontró en los jóvenes que estuvieron presentes en las exposiciones por cuestiones de obligación con el trabajo, principalmente, ya que el 66,3% señaló el motivo *responsabilidad laboral*, seguido por *asuntos profesionales* (30,1%), algunos de los jóvenes que integran estos porcentajes son los que conforman la mayor parte del 73,5% que dijo *siempre* visita las exposiciones del Museo, las expresiones más comunes fueron: ‘debo estar actualizado de lo mejor del arte cubano’, ‘es parte de mi trabajo’, ‘las exposiciones del Museo nos sumergen en el arte cubano’, ‘las exposiciones revelan el patrimonio artístico cubano’. El otro motivo señalado, aunque en menor medida (3,6%) fue *el tema tratado*, los jóvenes que conforman este porcentaje y algunos de los que señalaron otros motivos antes mencionados, son los que conforman el 26,5% que señaló *pocas veces* visita exposiciones, las expresiones



más reiteradas fueron: ‘solo asisto a una exposición si me interesa el tema o el artista’, ‘prefiero ir a galerías de arte’.

Los datos confirman que, en el grupo de los **periodistas**, **la mayoría asiste con sistematicidad a las exposiciones temporales, aunque en algunos casos es por obligación laboral. Además, es significativo que también ellos reconozcan en los espacios expositivos del Museo la oportunidad para actualizarse del arte nacional.** El hecho de que los **profesionales del campo artístico**, críticos, comisarios, etc. y los **periodistas consideren las exposiciones temporales del Museo como espacios de actualización, demuestra que efectivamente se pueden considerar como tal, pues los criterios de estos profesionales con alta responsabilidad social suelen ser verídicos y contrastables.**

En el grupo de jóvenes que tienen la **profesión comunicador social**, el mayor porcentaje (52,1%) se encuentra en el motivo *responsabilidad laboral*, **lo que indica que la mayoría de estos jóvenes estuvo presente por obligación con su trabajo;** los jóvenes que integran este porcentaje son los que conforman el 56,6% de los que señalaron *siempre* asisten a exposiciones temporales, las expresiones más comunes al porqué de esta frecuencia fueron: ‘todo el que se mueva en el mundo del arte en Cuba debe ver lo que se expone en el Museo Nacional’, ‘es parte de mi trabajo’, ‘me interesa conocer más del arte cubano, ‘las exposiciones muestran el patrimonio artístico cubano’.

Los jóvenes que conforman los porcentajes de los otros motivos: *el artista*, *asuntos profesionales* y el *tema tratado*, son los que integran también la mayor parte del 43,8% que señaló *pocas veces* asiste a las exposiciones temporales, las expresiones más comunes fueron porque: ‘no siempre son de mi interés las



propuestas del Museo', 'solo asisto cuando me interesa al artista o la obra', 'asisto solo cuando me interesa la temática aborda en la exposición'. **Evidentemente, en este grupo, aunque poco más de la mitad refiere que asiste siempre a las exposiciones temporales, está claro que la mayoría lo hace por obligación laboral y los otros solo asisten cuando les interesa el tema.**

En los grupos de jóvenes con **profesiones bibliotecario/a, informático/a y farmacéutico/a**, más de la mitad de los jóvenes señaló el motivo *el tema tratado*, siendo el 56,3%, 61,9% y 66,7% respectivamente y el otro motivo señalado en estos grupos fue *interés cultural*, siendo el 43,8%, 38,1% y 33,3% respectivamente. En cada uno de esos grupos más de la mitad señaló *pocas veces* en cuanto a la frecuencia de visita, siendo el 56,3%, 71,4% y el 100% respectivamente, entre las expresiones más comunes al porqué de la frecuencia están: 'no siempre me interesa lo que se expone', 'no siempre me entero de cuando son las exposiciones', 'no tengo costumbre de visitar el Museo'. **Es evidente que, en estos grupos alejados del campo artístico, las motivaciones remiten más al elemento simbólico y al interés de cultura general, y la mayoría no tiene el hábito de asistir a las exposiciones temporales en el Museo.**

En el grupo de jóvenes con **profesión educadora infantil**, el 66,7% señaló el motivo *el tema tratado*, los jóvenes que integran este porcentaje son los que conforman la mayor parte del 55,6% que señaló *siempre* visita exposiciones temporales en el Museo, las expresiones más comunes al porqué de esta frecuencia fueron: 'me gusta conocer del arte cubano', 'visitar las muestras me ayuda en mi trabajo con los niños', 'siempre las muestras representan lo mejor del arte cubano'. **Los datos confirman que, más de la mitad de los de jóvenes del grupo visita con**



frecuencia las exposiciones temporales porque utilizan el arte ya sea para sus clases o como extraescolares, lo cual hace alusión el buen vínculo del Museo con el público infantil, que no es objeto de la tesis, pero como mencionamos en un epígrafe anterior, es un público atendido de manera especial por la entidad. El otro porcentaje (33,3) señaló el motivo *interés cultural*, este dato vuelve a subrayar el elemento simbólico de la visita y el 44,4% del grupo visita *pocas veces* el Museo porque: ‘suelo visitar otros sitios’, ‘no siempre me interesa lo que se expone’, etc.

Los jóvenes de las **profesiones: historiador, médico, psicólogo/a y sociólogo/a**, -solo detectados en tres exposiciones- más de la mitad señaló el motivo *interés cultural*, siendo el 81,2%, 56,3%, 61, 3% y 56,3% respectivamente; el resto señaló, en el primer grupo mencionado *el artista* (18,2%) y en los demás grupos marcaron el motivo *el tema tratado*, siendo el 43,8%, 38,5% y 43,8% respectivamente. Los jóvenes del grupo con **profesión arquitecto**, -encontrados en tres exposiciones- el 28,6% representa los porcentajes de los motivos *interés cultural* y *el artista* cada uno y el 42,9% señaló el *tema tratado*. Y el 100 % en los cinco grupos señaló que visita las exposiciones temporales *pocas veces*, entre las expresiones más comunes del porqué de estas frecuencias están: ‘solo asisto cuando me interesa un tema o el artista’ y ‘no tengo el hábito de visitar el Museo’, entre otras.

Los jóvenes de los grupos con **profesión actriz, actor y músico**, que fueron encontrados en una sola exposición: ‘Colección de Archivo’ –recordemos, reunió a artistas jóvenes, incluyó un monólogo y música alternativa- la mitad o más de la mitad de ellos señalaron el motivo *interés cultural*, siendo el 50%, 100% y 85,7% respectivamente. Y en los tres grupos el 100% señaló que asiste *pocas veces* a las exposiciones del Museo, las expresiones más comunes fueron: ‘asisto cuando me



interesa el artista o la obra', 'no siempre me entero cuando son las inauguraciones de las exposiciones'. **Llama la atención que estos jóvenes perteneciendo al campo artístico, aunque de otras disciplinas, no sean asiduos al Museo.**

En el grupo de jóvenes con **profesión filólogo/a**, -solo encontrados en dos exposiciones- la mayoría señaló el motivo *interés cultural* (62,5%) y el resto *el artista* (37,5%) y más de la mitad (75%) señaló que visita *pocas veces* las exposiciones temporales del Museo, entre las expresiones más comunes están: 'solo asisto cuando me interesa el artista o la obra', 'no tengo costumbre de visitar las exposiciones del Museo' y otras.

Los jóvenes de las **profesiones: odontólogo/a, abogado/a, enfermera/o, economista, constructor, optometrista y laboratorio clínico** -encontrados solamente en la exposición 'Sin máscaras. Arte Afrocubano Contemporáneo', por la temática social que abordó- el 100% señaló *el tema tratado* y visita *pocas veces* las exposiciones temporales del Museo, entre las expresiones más comunes al porqué de la frecuencia están: 'no acostumbro visitar el Museo', 'no está entre mis prioridades visitar las exposiciones temporales', 'no siempre me entero de cuando son las exposiciones del Museo', 'no tengo el hábito de asistir al Museo', 'solo asisto cuando me interesa un tema o el artista'.

Los jóvenes de **profesión diseñador**, —encontrados solo en la exposición 'Palimpsesto'- el 100% señaló el motivo *el artista* y asiste pocas veces a las exposiciones del Museo porque: 'solo asisto cuando me interesa el artista o la obra', asisto a otros sitios como galerías de arte' y 'no siempre me entero de cuando se inauguran las exposiciones en el Museo'.



Con el análisis de la **variable sociodemográfica profesión** es posible confirmar que los **jóvenes profesionales que pertenecen al campo de las artes plásticas** como los artistas, historiadores del arte, críticos y restauradores de arte **utilizan con sistematicidad las exposiciones temporales** del Edificio de Arte Cubano, fundamentalmente, **por motivos profesionales y de responsabilidad laboral** y para **mantenerse actualizados del quehacer artístico** de la isla. Se comprobó además que, **los jóvenes más distantes del campo artístico** como médicos, sociólogos, psicólogos, etc., **son poco asiduos al Museo y solo asisten cuando los interesa un tema o artista en particular** y utilizan las exposiciones fundamentalmente **como vía para ampliar su cultura general**; es reiterada, en este amplio grupo de jóvenes distantes del campo, la explicación para su poca asistencia a la **desinformación respecto a los días de inauguración de las exposiciones temporales** y a su **escaso hábito de asistir al Museo**. A estas cuestiones también se refiere el plan de acciones propuesto en esta tesis.

En cuanto a la **variable sociodemográfica ocupación**, los datos de los grupos: **estudiante universitario, artista, médico, odontólogo/a, abogado/a, músico, actriz, actor, arquitecto, restaurador/a, bibliotecario/a, informático/a, farmacéutica/o, educadora infantil, enfermero/a, economista, constructor, optometrista y laboratorio clínico** se mantienen idénticos, pues coinciden las profesiones y las ocupaciones; lo mismo ocurre con los datos de los jóvenes que en la variable anterior tienen bachiller, en esta variable son los que mencionaron **sin ocupación**.

En los grupos que tienen por **ocupación comisario/a y crítico/a de arte** fue evidente que los jóvenes estuvieron presentes en las exposiciones,



fundamentalmente, porque se relacionaban con su trabajo o sus intereses profesionales, ya que los motivos más señalados fueron *responsabilidad laboral* 56,5% y 52,9% respectivamente y *asuntos profesionales*, el 19,4% y 35,3% respectivamente. Y en ambos grupos, los jóvenes que integran estos porcentajes forman parte del porcentaje que señaló *siempre* en la frecuencia de visita, el 88,7% y 94,1% respectivamente, entre las expresiones más comunes en ambos grupos están: ‘es parte de mi trabajo’, ‘las exposiciones muestran lo mejor del arte cubano’, ‘debo estar actualizado/a del quehacer artístico nacional’, ‘las exposiciones revelan el patrimonio artístico de la isla’ y ‘el Museo es referente del arte y el patrimonio en el país’.

En el grupo con **ocupación profesor/a universitario**, los dos motivos más señalados fueron *asuntos profesionales* (25,6%) y *el artista* (24%), **los datos indican que son jóvenes profesores de arte o asignaturas relacionadas con el arte, y la exposición en la que estaban guardaba algún vínculo profesional con ellos**. Los jóvenes que conforman estos porcentajes forman parte del 61,6% de los que *siempre* visitan las exposiciones, entre las expresiones más comunes están: ‘las exposiciones temporales del Museo me mantienen actualizado del arte en el país’, ‘las exposiciones nos sumergen en el patrimonio artístico cubano’, ‘las exposiciones temporales siempre son del mejor arte cubano’. Y los jóvenes que señalaron los otros motivos: *interés cultural* (14,4%), *responsabilidad laboral* (12,8%), *investigación* (12,8%) y *el tema tratado* (10,4%), son los que, en su mayoría, conforman el 38,4% de los que *pocas* veces visitan las exposiciones temporales, entre las expresiones más comunes al porqué de la frecuencia están: ‘no siempre me interesa lo que se expone’, ‘visito más galerías y ‘no tengo tiempo’.



Es evidente que, **la mayor parte de los jóvenes profesores universitarios encuestados suelen visitar sistemáticamente las exposiciones temporales por cuestiones profesionales**, sin embargo, llama la atención que un porcentaje, aunque menor, de dichos profesores no son asiduos al Museo. **A este hecho, también se dirigen las acciones del plan propuesto en esta tesis.**

En cuanto al grupo que tiene por **ocupación especialista del Museo** es evidente que estuvieron presentes por motivos de trabajo, ya que el 95,5% señaló *responsabilidad laboral*. El 100% señaló *siempre* visita las exposiciones, entre las expresiones más comunes al porqué de la frecuencia están: ‘es parte de mi trabajo’, y ‘todo el que esté relacionado con el arte en Cuba debe ver lo que expone en el Museo’.

En cuanto a los jóvenes que tienen por **ocupación periodista** está claro que los dos motivos de importancia fueron *responsabilidad laboral* (65,9%) y *asuntos profesionales* (27,3%) y el 81,8% señaló que *siempre* visita las exposiciones temporales del Museo, las expresiones más comunes fueron: ‘debo estar actualizado de lo mejor del arte en el país’ y ‘me interesa conocer más del arte cubano’.

En los grupos con **ocupación: camarógrafo, fotógrafo y fotorreportero**, los dos motivos fundamentales fueron *responsabilidad laboral*, señalada por el 60%, 56,5% y 63,6% respectivamente y *asuntos profesionales*, señalado por el 40%, 43,5% y 27,3% respectivamente. Los jóvenes que integran estos porcentajes son los que conforman, en su mayoría, los porcentajes que indican *siempre* respecto a la frecuencia de visita, señalado por el 40%, 52,2% y 81,8% respectivamente, las expresiones más comunes al porqué de la frecuencia fueron: ‘es parte de mi trabajo’,



me favorece en el trabajo artístico que hago', 'las exposiciones del Museo me mantienen actualizados del arte en Cuba', 'se expone lo mejor del arte en el país'.

En los grupos con **ocupación asistente de comunicación**, los motivos fueron *responsabilidad laboral*, *el artista*, señalado por el 44,4% cada uno, y asuntos profesionales (11,1%). Una parte de los jóvenes que conforman los porcentajes en los motivos *responsabilidad laboral* y *asuntos profesionales*, son los que integran el 44,4% que *siempre* visita las exposiciones, entre las expresiones más comunes están: 'es parte de mi trabajo', 'me mantengo actualizado del arte en la isla' y 'las exposiciones muestran el patrimonio artístico cubano'.

En el grupo con **ocupación relaciones públicas**, evidentemente, los jóvenes estuvieron en las exposiciones por obligaciones de trabajo y profesión, pues los dos motivos fueron *responsabilidad laboral* (75%) y *asuntos profesionales* (25%) y el 50% de los jóvenes del grupo visitan *siempre* las exposiciones temporales, entre las expresiones más comunes está: 'es parte de mi trabajo' y 'el Edificio de Arte Cubano es referente del arte en el país'.

Es evidente que, a los jóvenes cuyas profesiones tienen relación con el campo artístico o pudieran tenerla, mencionadas anteriormente, los motivó visitar las exposiciones, los asuntos profesionales y las responsabilidades labores, lo que confirma que la mayoría estuvo presente por estos motivos específicos y no por diversión o motivos lúdicos. La sistematicidad con que visitan las exposiciones temporales guarda relación directa con dichos motivos.

En el grupo **con ocupación editor**, los motivos fueron *el artista* (62,5%), *interés cultural* (25%) y *el tema tratado* (12,5%); en este caso coincide que los jóvenes que



conforman el porcentaje del motivo *interés cultural* son los mismos del 25% que *siempre* asiste a las exposiciones porque ‘me gusta estar informado del arte nacional’ y ‘gano en cultural general’.

En el grupo con **ocupación investigador/a**, los porcentajes mayores estuvieron en los motivos *el tema tratado* (35,3%) e *investigación* (29,4%); en este grupo solo el 17,6% visita siempre las exposiciones, porque: ‘me interesa conocer más del arte y el patrimonio cubano’ y ‘necesito estar actualizado del arte en el país’. En el grupo con **ocupación psicólogo/a**, los motivos fueron *interés cultural* (72,7%) y *el tema tratado* (27,3%) y el 100 % visita *pocas veces* las exposiciones porque: ‘no siempre me entero cuándo se realizan las exposiciones’ y ‘asisto solo si me interesa la temática de la exposición’.

En los tres grupos anteriores conformados por jóvenes con profesiones que pueden o no estar relacionados con el campo artístico, los porcentajes de jóvenes poco asiduos a las exposiciones son mayores, y los que sí asisten subrayan el elemento simbólico de la visita, lo que confirma los análisis anteriores.

En el grupo con ocupación **director/a de documentales** -tres jóvenes solo presentes en una exposición, Varda/Cuba/Cine- fueron señalados dos motivos: *investigación* (66,7%) y *asuntos profesionales* (33,3%); **es evidente que estos jóvenes tenían motivos específicos para asistir a la exposición**, y solo un joven que representa el 33,3% asiste *siempre* a las exposiciones del Museo porque ‘es una manera de estar actualizado del arte en el país’.



La **variable sociodemográfica ocupación** muestra diferencias entre los grupos analizados en cuanto a los motivos de los jóvenes para visitar exposiciones, así como la frecuencia de la visita. De modo, que **los jóvenes estudiantes universitarios** - estudiantes de Artes Pláticas o carreras relacionadas- **asisten, la mayoría, debido a la carrera que estudian y por ello, más de la mitad visita las exposiciones sistemáticamente.** En **los jóvenes profesionales del campo artístico** o que tienen algún vínculo con él, **los motivos son más profesionales y de cuestión laboral,** siendo los **más asiduos al Museo,** y **los jóvenes poco relacionados con el campo** son los que **menos visitan las exposiciones temporales** y al hacerlo es, fundamentalmente, **por interés cultural o porque les interesa un determinado tema o artista.**

Resumen de la variable interpretativa: usos.

Los análisis de los datos -preguntas 2 y 3- demuestran que en los **usos** que hace el público joven cubano de las exposiciones temporales, respecto al patrimonio artístico, **influyen los motivos de la visita y la frecuencia con que lo hacen y no se comportan de la misma manera en todos los jóvenes.** De ahí que, los usos se pueden explicar desde dos vertientes fundamentalmente:

1- **Están determinados por cuestiones de estudio, trabajo, profesión e interés cultural más general, según las diferencias entre los tres grandes grupos de jóvenes detectados.**

a) **Los jóvenes estudiantes universitarios utilizan las exposiciones temporales como complemento de la carrera que estudian,** pues son estudiantes de arte y carreras afines, de modo que, una parte considerable de ellos, las visita con frecuencia.



b) Los jóvenes profesionales del campo artístico utilizan las exposiciones como retroalimentación de sus profesiones, pues muchos son artistas, críticos, comisarios, etc., también los jóvenes profesionales relacionados con el campo como periodistas y otros, las utilizan como forma de actualización del quehacer artístico de la isla y como parte de sus obligaciones laborales, por lo cual son los que más visitan estos espacios expositivos.

c) Los jóvenes más distantes al campo utilizan las exposiciones temporales como forma de ampliar la cultura general, y asisten pocas veces, solo cuando se enteran de alguna exposición con un tema o artista de su interés.

2- Están asociados a percepciones que tienen los diferentes grupos respecto al patrimonio artístico y al Museo:

a) La percepción del patrimonio artístico que tienen los más jóvenes, fundamentalmente estudiantes, es que representa el arte de reconocido valor realizado por los artistas clásicos, y que el Museo expone este patrimonio fundamentalmente, y por ello, las exposiciones no suponen actualidad artística. Esto responde a que dichos jóvenes utilicen las exposiciones temporales más como oportunidad para conocer, aprender y acercarse al arte clásico de la nación, pues reconocen en él, la calidad artística de las obras y al patrimonio artístico, que como vía para actualizarse del quehacer artístico del país.

b) La percepción sobre el patrimonio artístico y el Museo que tienen los jóvenes profesionales del campo artístico, a diferencia del grupo anterior es que, el patrimonio representa no solo el mejor arte del país, ya construido, sino que está en constante actualización, y que el Museo no solo expone arte ya consagrado, sino que intenta visibilizar también lo mejor del arte actual que se



crea en la isla, por ello, utilizan las exposiciones temporales, además, como vía para mantenerse actualizados sobre el arte nacional.

c) **La percepción sobre el patrimonio artístico y el Museo que tienen los jóvenes más distantes del campo artístico y menos asiduos a las exposiciones temporales es que, ambos representan el mejor arte cubano, por ello utilizan las exposiciones temporales, fundamentalmente, para ampliar sus conocimientos sobre la cultura cubana.**

Variable interpretativa: significación.

Análisis de la significación del patrimonio artístico para el público joven cubano de las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano.

Para conocer el **significado que para el público joven tiene el patrimonio artístico y su relación con el Museo**, se utilizaron las **preguntas 7 y 9**, que tuvieron en cuenta **tres niveles de significación: cognitiva, simbólica y simbólica-afectiva**. En la pregunta 7 se les pidió a los jóvenes que mencionaran los conceptos o las expresiones con las que asocian: el *Edificio de Arte Cubano del MNBA* y el *Patrimonio artístico cubano*. En la pregunta 9 se les preguntó directamente qué significa para ellos el patrimonio artístico, en la que podían expresarse libremente.

Ambas preguntas arrojaron datos similares, con lo cual se comprobó la veracidad de las respuestas por saturación de la información. Los resultados se exponen en el mismo orden que las preguntas analizadas en las variables interpretativas anteriores. **Primero se mencionan los datos generales de la pregunta, los cuales se expresan en los gráficos y luego se exponen los datos más significativos de cada una de las variables sociodemográficas, con un**



análisis general de la pregunta. Al finalizar los análisis de ambas preguntas se realiza el resumen de la variable interpretativa.

En la pregunta 7, donde los jóvenes debían mencionar los conceptos o las expresiones con las que asocian el *Edificio de Arte Cubano del MNBA* y el *Patrimonio artístico cubano*, es significativo que aproximadamente la mitad de los encuestados (50,1%) asoció el *Patrimonio artístico cubano* con el *Edificio de Arte Cubano del MNBA* y viceversa, el 52,1 % de los jóvenes asoció a la entidad con el patrimonio; **el hecho de que vieran una noción contenida en la otra indica la percepción arraigada en los jóvenes de que, entre el patrimonio artístico cubano y el Museo existe una relación indisoluble.**

A continuación, se exponen solo los conceptos o las expresiones más frecuentes mencionadas por los jóvenes en relación con el *Edificio de Arte Cubano*: 'patrimonio artístico de la nación' (52,1%); expresiones relacionadas con la calidad artística: 'lo mejor del arte cubano', 'excelencia y profesionalidad artística' (14,1%), 'tradición en las artes plásticas' (4,1%), 'identidad' (9,1), 'responsabilidad con el patrimonio artístico cubano' (4,2%), 'compromiso con el arte' (3,1).



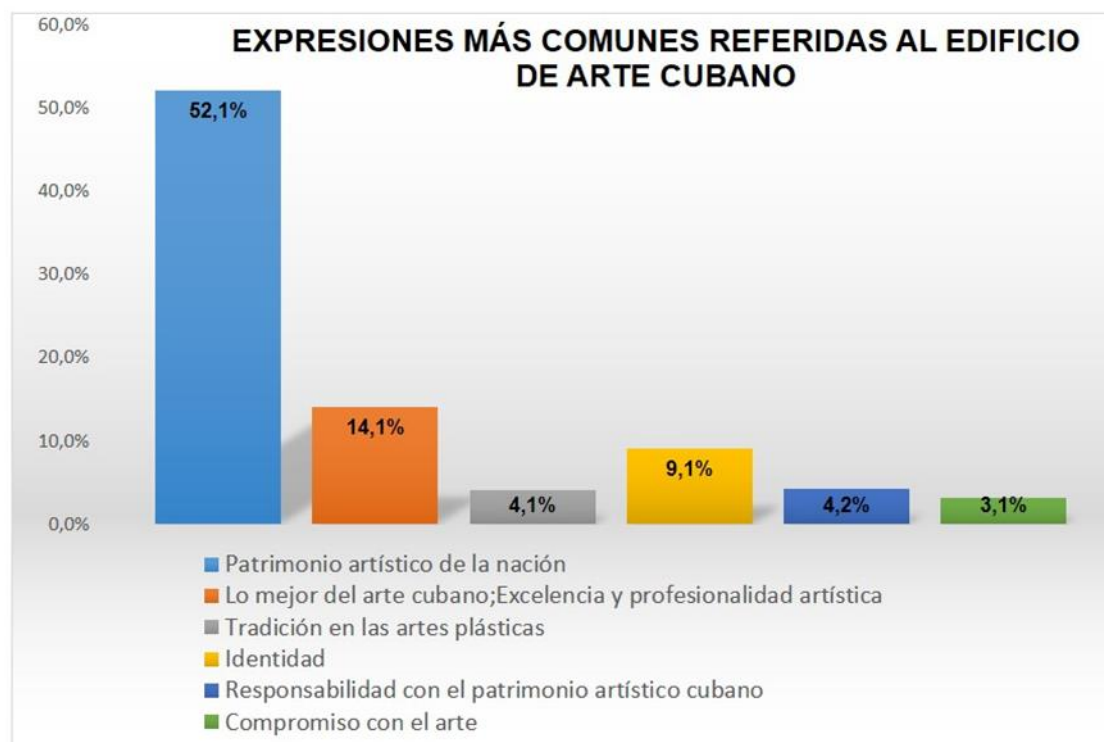


Gráfico 11: Expresiones comunes referidas al Edificio de Arte Cubano. Elaboración propia.

Las expresiones más comunes reiteradas por los jóvenes en relación con el *Patrimonio artístico cubano* fueron: ‘Edificio de Arte Cubano del MNBA’ (50,1%); expresiones que remiten a la calidad de las obras de arte: ‘arte cubano con alto valor estético’, ‘el mejor y más auténtico arte cubano’, ‘excelencia y profesionalidad artística’ (13,1%), ‘nacionalidad cubana’ (4,9), ‘identidad’ (9,9%), ‘tradición artística’ (3,1%), ‘orgullo del arte cubano’ (7,4%).



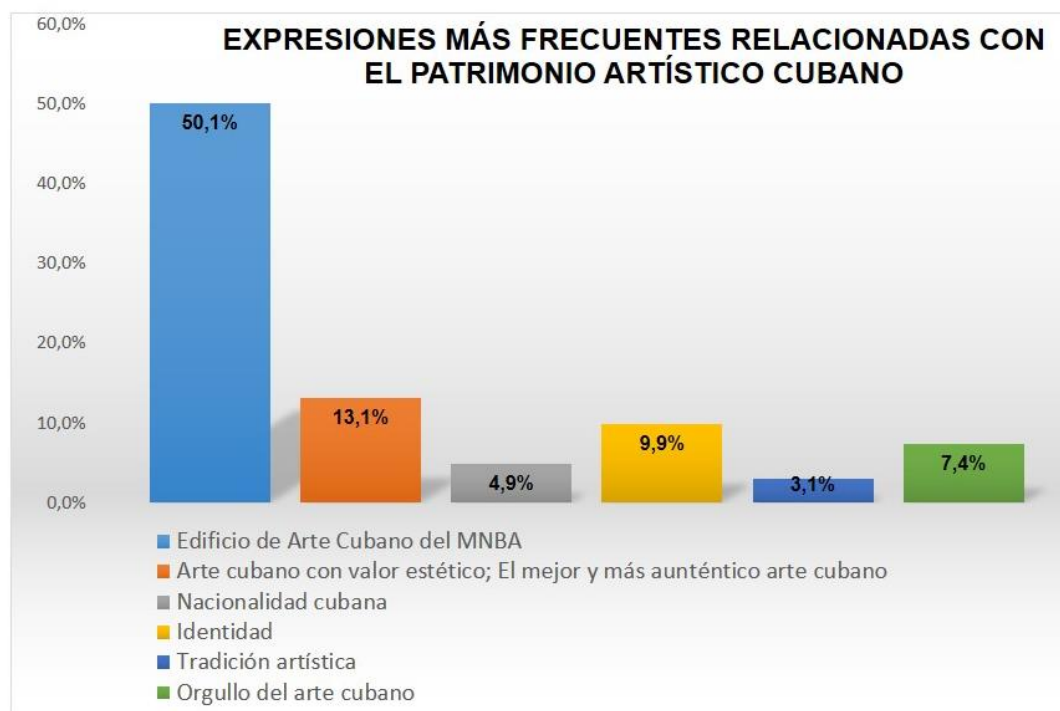


Gráfico 12: Expresiones comunes referidas al patrimonio artístico. Elaboración propia.

Las expresiones comunes a **ambas nociones** estuvieron referidas a la calidad del arte: 'arte cubano con alto valor estético', 'el mejor y más auténtico arte cubano', 'excelencia y profesionalidad artística' (22,4%); a la 'identidad' (19,1%) y a 'tradición' (7,2%).

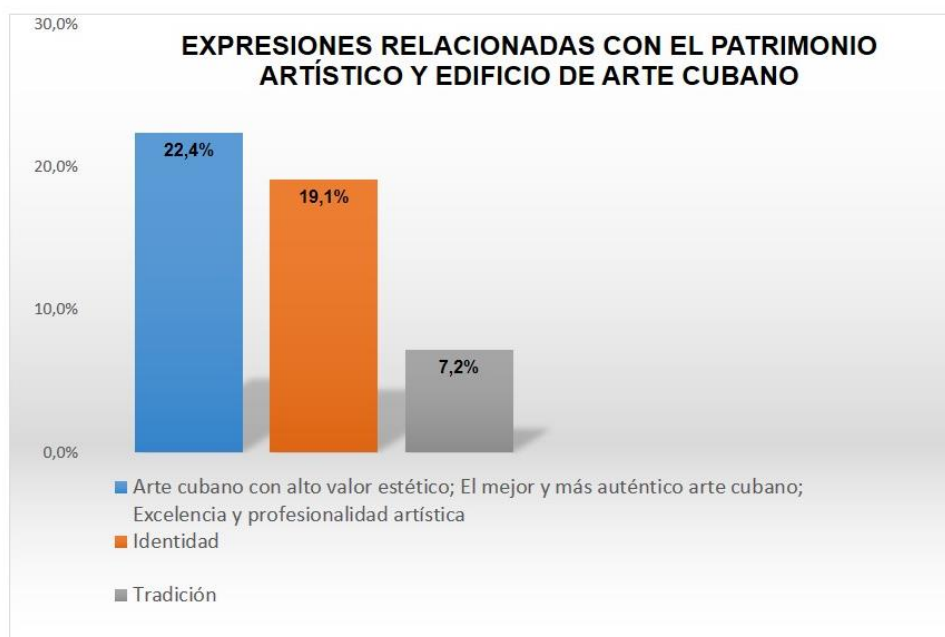


Gráfico 13: Expresiones comunes al Patrimonio artístico y al Edificio de Arte Cubano. Elaboración propia.



A continuación, solo se exponen los **datos más relevantes de cada una de las variables sociodemográficas**, respecto a las asociaciones que hacen con el *Edificio de Arte Cubano* y el *Patrimonio artístico cubano*. Luego se hace un análisis general de ambos.

En cuanto a la **variable sociodemográfica edad**, en el **rango de edades de 20 a 24 años**, más de la mitad (54,4%) de los jóvenes asoció el *Edificio de Arte Cubano* con el 'patrimonio artístico'; los otros porcentajes relevantes dentro del rango fueron: el 12,3% expresó frases como 'lo mejor del arte cubano', el 11,2% se refirió al concepto 'identidad', el 6,3% al concepto de 'tradición', el 6,5% expresó frases relacionadas con 'responsabilidad con el patrimonio artístico', el 4,2% mencionó frases relacionadas con el concepto 'nacionalidad', las otras frases representan un porcentaje ínfimo, por eso no se exponen; **llama la atención que en este rango, específicamente en el grupo de estudiantes, fueron detectadas expresiones referidas al Edificio de Arte Cubano**, como: 'el mejor arte cubano que queda del pasado', 'lugar sagrado del arte cubano', 'antigüedad' y 'elitista'. **Lo cual reafirma que en el grupo de menores edades existen jóvenes en los que persiste la idea del Museo como lugar de la memoria sin lograr conectarlo con el presente.**

En este **rango de 20 a 24**, al asociar conceptos y expresiones con el *Patrimonio artístico cubano*, aproximadamente la mitad (49,1%), lo asoció con el 'Edificio de Arte Cubano', el 12,1% lo asoció al concepto 'identidad', el 9,5% a 'nacionalidad', el 8,6% a 'orgullo del arte cubano', el 6,3% expresó frases relacionadas con 'arte cubano con alto valor estético', el 7,2% se refirió a 'auténtico arte cubano' y el 3,7% se refirió a 'tradición artística' y el resto de las expresiones hicieron referencias a 'herencia' y 'el



mejor arte cubano del pasado que se debe preservar'. **En este rango, también algunos jóvenes continúan asociando al patrimonio con el pasado.**

Estos datos confirman los análisis que se han realizado en preguntas anteriores. En el rango de menores edades se localizan los jóvenes que tienen la imagen tanto del *Edificio de Arte Cubano* como del *patrimonio* poco actualizada, pues, aunque los dos conceptos son asociados al mejor arte cubano, identidad y tradición, fueron encontradas expresiones que remiten a lo antiguo, aspecto no detectado en el otro rango de edad que se analiza.

En el **rango de edad de 25 a 30 años**, al asociar conceptos y expresiones con el *Edificio de Arte Cubano*, la mitad de los encuestados (50,9%) mencionó expresiones como 'patrimonio artístico de Cuba', el 8,3% expresó ideas relacionadas con 'profesionalidad artística', el 8,1% lo relacionó con 'identidad', el 7,9% con 'excelencia', el 3% 'tradición', entre otras; pero **lo más significativo del rango es que se encontraron ideas que se refieren al Edificio de Arte Cubano como espacio de actualización artística:** 'evolución artística' (4,8%) y 'actualidad artística' (1,6%), los grupos donde más reiteradas fueron estas expresiones son los de artistas, críticos de arte, comisarios, profesores universitarios y especialistas del Museo, como se analizará en próximas variables.

En el **rango de 25 a 30 años**, al referirse al *Patrimonio artístico cubano*, la mitad (50,7%) lo relacionó con el 'Edificio de Arte Cubano', el 12,9% lo asoció a 'lo mejor y más auténtico arte cubano', el 8,8% mencionó 'identidad', el 6,8% 'orgullo del arte cubano', el 2,8% 'tradición', el 2,5% 'nacionalidad'; pero **lo que más llama la atención del rango es que fueron frecuentes expresiones que remiten a una idea de patrimonio más actualizada** como: 'elaboración constante', 'actualización y



desarrollo del arte cubano', etc., todas ellas conforman el 9,4% de los jóvenes del rango, estas expresiones fueron frecuentes también en los profesionales del campo artístico: artistas, críticos de arte, comisarios, profesores universitarios, especialistas del Museo y otros.

En **ambos rangos de edades**, de forma general, se puede confirmar que los jóvenes asocian el *Patrimonio artístico cubano* con el *Edificio de Arte Cubano*, lo cual revela la **significación simbólica** que tiene la institución para los jóvenes, funciona como un símbolo del patrimonio artístico en el país. El hecho de que un importante porcentaje asocie el patrimonio artístico cubano con **arte de calidad, auténtico, legítimo y de valor**, revela que los jóvenes tienen, de algún modo, conocimientos sobre arte, esto remite a la **significación cognitiva**, lo cual confirma que una parte considerable de ellos pertenecen al campo artístico o se relacionan con él. Y resulta relevante que un importante porcentaje también manifestó expresiones referidas a **identidad, orgullo, tradición y nacionalidad**, lo cual remite a la **significación simbólica-afectiva** que tiene el patrimonio artístico para los jóvenes.

En cuanto a la **variable sociodemográfica nivel de escolaridad**, al asociar conceptos y expresiones con el *Edificio de Arte Cubano*, en el grupo de **estudiante universitario**, más de la mitad (52,9%) lo relacionó con el 'patrimonio artístico de nación', el 15,6% mencionó expresiones relacionadas con 'lo mejor del arte cubano', el 8,9% con 'identidad', el 6,2% 'responsabilidad con el arte', el 3,1% 'nacionalidad', el 4% 'tradición de las artes plásticas'; **en este grupo se subraya que fue donde más se encontraron expresiones que relacionan al Edificio de Arte Cubano con la idea de lo antiguo**: 'protector del arte cubano del pasado' (2%), 'antigüedad' (1,3) y 'el mejor arte cubano que queda del pasado' (4,4%), y un 1,3% expresó 'elitista'.



Respecto a los conceptos o expresiones con los que los estudiantes asocian el *Patrimonio artístico cubano*, la mitad (50,2%) lo relacionó con el 'Edificio de Arte Cubano', el 12,9% lo relacionó con expresiones que remiten a la calidad del arte: 'lo que más vale y brilla del arte cubano, auténtico arte cubano, arte con alto valor estético', el 11,1% mencionó el concepto 'identidad', el 8,4% lo relacionó con 'nacionalidad', el 4% con el concepto 'tradición'; **en este grupo fue donde se encontraron más expresiones que relacionan al patrimonio con arte del pasado:** 'el mejor arte cubano del pasado' (3,6%) y 'herencia artística' (3,1%).

Los datos confirman los análisis realizados en variables anteriores: **en el grupo de estudiante es donde más arraigada está la idea del patrimonio artístico como el mejor arte cubano que se ha heredado, sin que lo relacionen con el arte actual.** Asimismo, es común **en estos jóvenes la idea del Museo como espacio expositor del patrimonio clásico y en esta variable se ha sumado la idea de 'elitista'**, que remite a un concepto poco actualizado del Museo.

En el grupo de jóvenes que tiene **nivel de escolaridad bachiller**, al relacionar conceptos con el *Edificio de Arte Cubano* y el *Patrimonio artístico cubano*, el 41,7% relacionó la entidad con el patrimonio y ese mismo porcentaje, lo relacionó a la inversa; y ambos también fueron relacionados con dos conceptos: 'identidad', mencionado por el 16,7% y 8,3% respectivamente y 'nacionalidad', mencionado por el 41,7% y 50% respectivamente. **En este grupo prevalece la significación simbólica-afectiva del patrimonio.**

En el grupo de jóvenes con **nivel de escolaridad técnico medio**, al asociar conceptos y expresiones con el *Edificio de Arte Cubano*, el 50,7% lo relacionó con el 'patrimonio artístico de Cuba', el 19,7% con 'identidad', el 11,3% con 'tradición', el



8,5% expresó frases relacionadas con 'lo mejor del arte cubano' y el 9,9% se refirió a expresiones que remiten a 'responsabilidad con el arte y el patrimonio cubano'. Respecto a los conceptos y expresiones con los que asocian estos jóvenes el *Patrimonio artístico cubano*, casi la mitad (49,3%) mencionó 'Edificio de Arte Cubano', el 16,9% 'identidad', el 9,9% se refirió a 'el arte cubano más auténtico', el 8,5% 'tradición artística', el 8,5% 'nacionalidad', y el 7% 'orgullo del arte cubano'. **Los datos demuestran que, en este grupo por tratarse de jóvenes, en su mayoría poco relacionados con el campo artístico prevalece el significado simbólico-afectivo del patrimonio.**

En el grupo de jóvenes con **nivel de escolaridad** conformado por artistas de **nivel medio**, respecto a los conceptos y las expresiones con las que asocian el *Edificio de Arte Cubano*, más de la mitad (53,1%) lo relaciona con 'patrimonio artístico', el 9,3% con 'identidad', el 7,1% expresó 'profesionalidad', el 5,7% mencionó expresiones que remiten a 'lo mejor del arte cubano y excelencia artística', otras expresiones fueron: 'compromiso con el arte' (3,3), 'referencia del arte cubano' (0,8), 'seriedad artística' (5,7%) entre otras; **se subrayan en este grupo las expresiones que remiten a ideas más actualizadas sobre el espacio del Museo** como: 'evolución y actualidad artística' (3,3%).

Y los jóvenes del grupo que se analiza, al asociar conceptos y expresiones con el *Patrimonio artístico cubano*, aproximadamente la mitad (49,9%) lo relacionó con el 'Edificio de Arte Cubano', el 16,1% expresó frases relacionadas con la calidad del arte: 'lo que más vale y brilla de arte cubano', el mejor y auténtico arte cubano, arte cubano con valor estético', el 9,5% mencionó 'identidad', otras expresiones fueron: 'orgullo del arte cubano' (7,9%), 'nacionalidad' (4,9%) entre otras; **en este grupo de jóvenes**



también se encontraron expresiones que asocian el patrimonio artístico con el arte más actual como: ‘elaboración constante del arte, actualización y desarrollo del arte’ (6,8%).

Los datos demuestran que, en el grupo de **jóvenes artistas de nivel medio** también asocian el **patrimonio con el Edificio de Arte Cubano**, lo cual acentúa el **significado simbólico** y prevalece además el **significado cognitivo**, pues es significativo, dentro del grupo, el porcentaje que se refirió al valor estético de las obras, lo cual es lógico, pues son jóvenes conocedores de arte, y **el otro dato importante es que en el grupo se encontraron expresiones que remiten a ideas más actualizadas del patrimonio artístico y el Museo.**

En cuanto al grupo de jóvenes con **nivel de escolaridad universitario**, respecto a los conceptos y expresiones con las que asocian el *Edificio de Arte Cubano*, más de la mitad (51,5%) lo relacionó con el ‘patrimonio artístico de la nación’, el 7,7% con ‘identidad’ y otras expresiones mencionadas fueron: ‘excelencia artística’ (7,4%), ‘tradición’ (3,6%) entre otras. En este grupo, al igual que en el anterior fueron encontradas expresiones que asocian el Museo con espacios de actualidad como: ‘evolución y actualidad artística’ (7%).

En relación con los conceptos y expresiones asociadas con el *Patrimonio artístico cubano*, la mitad (50,5%), lo relacionó con el ‘Edificio de Arte Cubano’, **en el grupo es significativo el porcentaje que lo relacionó con la calidad del arte cubano** ya que el 12% mencionó expresiones como ‘lo mejor y más auténtico arte cubano’, el 8,6% lo relacionó con ‘identidad’ y otras expresiones fueron: ‘tradición’ (3,6%), ‘cultura cubana’ (6,4%) entre otras; **en este grupo, al igual que en el anterior**



se debe subrayar además, el porcentaje (9,1%) que asoció el patrimonio con obras actuales: 'elaboración y actualización constante del arte y desarrollo artístico'.

Una **síntesis de la variable sociodemográfica nivel de escolaridad** revela que, la **significación simbólica está presente en todos los grupos analizados**, pues en todos, la mitad o más de la mitad de los jóvenes asociaron el patrimonio artístico con el Edificio de Arte Cubano y viceversa. En los **jóvenes estudiantes**, teniendo en cuenta que son estudiantes de arte o carreras afines, la **significación cognitiva** cobra relevancia, pues es significativo el porcentaje de jóvenes que **relacionó el patrimonio artístico con calificativos que remiten a la calidad artística**, sin embargo, fue el grupo que mostró las expresiones referidas al **patrimonio y el Museo** como nociones que representan el **arte del pasado**, lo cual confirma los análisis de otras variables sobre este particular.

En cuanto al grupo de **jóvenes artistas de nivel medio** y el grupo de **universitarios**, donde se localiza el mayor porcentaje de jóvenes profesionales del campo artístico, prevalece la **significación cognitiva**, al igual que en el grupo anterior, pero **con la diferencia de que, en estos grupos**, por la experiencia dentro del campo **logran asociar el patrimonio y el Museo con conceptos más actualizados que remiten a la evolución constante del patrimonio artístico y su visibilidad por parte de la entidad**.

En los jóvenes de los grupos **bachiller y técnico medio**, así como **en el grupo de jóvenes universitarios más alejados del campo artístico** cobra mayor relevancia el **significado simbólico-afectivo** del patrimonio, pues en estos jóvenes se encontraron los mayores porcentajes de expresiones que remiten a identidad, nacionalidad y orgullo, al referirse al patrimonio artístico de la nación.



En cuanto a la **variable sociodemográfica profesión**, los datos del grupo de jóvenes **estudiantes universitarios** se mantienen iguales, y sucede lo mismo con los datos del grupo **bachiller**, pues al relacionar las variables sociodemográficas coinciden con los jóvenes que dijeron **sin profesión**.

En los grupos de jóvenes, que incluyen profesionales del campo artístico y tienen por **profesión artista e historiador del arte**, al asociar conceptos y expresiones con el *Edificio de Arte Cubano*, la mitad o más de la mitad, lo relacionó con el 'patrimonio artístico', siendo el 50,1% y 48,1% respectivamente, también lo asociaron a los conceptos de 'profesionalidad' el 8,4% y 4,7% respectivamente e 'identidad' el 8,1% y 7,6% respectivamente, otras expresiones fueron: 'excelencia artística', 'lo mejor del arte cubano', expresado por el 6,7% y el 7,1% respectivamente, 'seriedad artística', expresado por el 7,7% y 7,1% respectivamente, etc.; **se subraya que, en ambos grupos se encontraron expresiones que colocan al Museo como espacio de actualización**, ellas fueron: 'evolución artística' expresada por el 3,1% y el 9,9% respectivamente y 'actualidad artística' expresado por el 0,6% y 3,3% respectivamente.

En cuanto a los conceptos y expresiones con los que asocian el *Patrimonio artístico cubano*, la mitad o aproximadamente la mitad, en ambos grupos, lo relacionó con el 'Edificio de Arte Cubano', siendo expresado por el 46,3% y 52,4% respectivamente, **el otro porcentaje significativo dentro de estos grupos fue el 16,7% y el 16% respectivamente, que lo asoció a la calidad del arte**, las expresiones fueron: 'auténtico arte cubano', 'selección de lo mejor del arte cubano', 'arte cubano de alto valor estético'; **es importante que en este grupo de jóvenes se detectaran expresiones actualizadas del patrimonio**, ellas fueron: 'elaboración,



actualización, desarrollo constante del arte', expresadas por el 6,9% y el 6,1% respectivamente.

Los datos de los dos grupos antes analizados, **artista e historiador del arte**, confirman que, en los jóvenes **profesionales del campo artístico** cobra relevancia el **significado cognitivo**, pues **asocian el patrimonio artístico también con el arte en constante desarrollo, lo cual remite a un concepto de patrimonio más actualizado y logran relacionar al Museo con espacio de actualidad artística**.

En los grupos de jóvenes profesionales que tienen o pudieran tener vínculos con el campo artístico como los de **profesión periodismo y comunicador social**, al asociar conceptos y expresiones con el *Edificio de Arte Cubano*, más de la mitad lo relacionó con el 'patrimonio artístico', siendo el 55,4% y el 62,5% respectivamente, otras expresiones fueron: 'excelencia artística' señalada por el 10,8% y 10,4% respectivamente, 'profesionalidad' señalada por el 4,8% y el 18,8%, etc., y **aunque en bajo porcentaje, también en el grupo de los periodistas fueron detectadas expresiones referidas al Museo como espacio de 'actualidad artística'** señalada por el 3,6%.

En relación con los conceptos y expresiones con los que ambos grupos asocian el *Patrimonio artístico cubano*, más de la mitad, lo relacionó con el 'Edificio de Arte Cubano', siendo el 55,4% y el 62,5% respectivamente, otros conceptos fueron 'identidad' expresado por el 3,6% y 18,8% respectivamente, 'tradición' expresado por el 3,6% y 8,3% respectivamente y la expresión 'lo mejor del arte cubano' mencionada por el 9,6% y 6,3% respectivamente, etc., **se subraya que en ambos grupos fueron encontradas expresiones que asocian al patrimonio con la actualidad artística:**



‘elaboración constante del arte’ y ‘desarrollo artístico’ mencionada por el 20,5% y el 2,1% respectivamente.

Es evidente que, en estos dos últimos grupos, que tienen o pudieran tener un vínculo de tipo laboral con el campo artístico, prevalece el **significado simbólico** y **simbólico-afectivo** del patrimonio, pues predomina las expresiones que asocian al patrimonio con el Museo, la identidad y tradición, además del **significado cognitivo**, pues en ambos grupos los jóvenes logran relacionar el patrimonio con la actualidad artística, lo cual indica que tienen conocimiento sobre las exposiciones temporales que se realizan en la entidad.

En las **profesiones que están alejadas del campo artístico** como: **bibliotecario/a, informático/a, educadora infantil, farmacéutico/a, médico, odontólogo/a** y las otras profesiones mencionadas por los jóvenes, la mitad o aproximadamente la mitad de ellos asocian el patrimonio con el Edificio de Arte Cubano y viceversa, lo que demuestra el **significado simbólico** del patrimonio y el otro dato relevante es que, **en estos grupos fueron reiterados los conceptos de identidad, tradición y orgullo** al referirse a ambas nociones, lo que reafirma el **significado simbólico-afectivo** del patrimonio.

Los datos de la **variable profesión** demuestran que, en los tres grandes grupos detectados, **estudiantes, profesionales del campo artístico o que pudieran tener vínculos con él** y los **jóvenes alejados del campo** prevalecen las **significaciones simbólica y cognitiva**, pues relacionan el patrimonio artístico con el Edificio de Arte Cubano (referencia simbólica) y con el mejor arte cubano (referencia cognitiva).



En el grupo de **estudiantes universitarios** prevalece el **significado cognitivo** del patrimonio, pues como fue analizado, son jóvenes estudiantes con conocimientos sobre arte, por ello logran reconocer en el patrimonio las obras auténticas y de calidad, pero dichos conocimientos presentan limitaciones, pues, el mencionado reconocimiento es siempre que sean obras clásicas, ya que, en las obras actuales, los estudiantes no reconocen el patrimonio. En el grupo de jóvenes **profesionales del campo artístico** prevalece el **significado cognitivo**, pero a diferencia del grupo anterior, reconocen en el patrimonio la elaboración constante y el desarrollo del arte. En los **jóvenes alejados del campo** prevalece la **significación simbólica-afectivo**, ya que fueron reiteradas, por la mayor parte de ellos, expresiones que relacionan el patrimonio con conceptos como identidad, orgullo, tradición, nacionalidad.

En cuanto a la **variable sociodemográfica ocupación**, los datos de los grupos, **estudiante universitario** y **artista** se mantienen idénticos, lo mismo ocurre con los datos de los jóvenes que en la variable anterior tienen bachiller, estos últimos, en esta variable mencionaron **sin ocupación**.

En el grupo de jóvenes que tiene por **ocupación comisario/a**, al asociar conceptos y expresiones con el *Edificio de Arte Cubano*, los tres porcentajes relevantes fueron: el 37,1% lo relacionó con el 'patrimonio artístico de la nación', el 16,1% se refiere a 'evolución y actualidad artística', y el 12,9% utilizó expresiones como 'excelencia', 'lo mejor del arte cubano de todos los tiempos', entre otras. Al asociar conceptos y expresiones con el *Patrimonio artístico cubano*, los tres porcentajes relevantes fueron: el 45,2% lo relacionó con el 'Edificio de Arte Cubano', el 22,6% representa las expresiones sobre la calidad artística de las obras, 'lo mejor del arte cubano', 'el más auténtico arte cubano', y el 14,5% relaciona el patrimonio con



las obras actuales: 'elaboración continua del arte, desarrollo artístico, continuidad artística'.

En el grupo de jóvenes con **ocupación crítico/a de arte**, al asociar conceptos y expresiones con el *Edificio de Arte Cubano*, los dos porcentajes de importancia fueron: el 38,2% lo asoció al 'patrimonio artístico de la nación' y el 32,4% con 'evolución y actualidad artística'. Al asociar conceptos y expresiones con el *Patrimonio artístico cubano*, los dos porcentajes de importancia fueron: el 35,3% lo relacionó con 'Edificio de Arte Cubano', el 29,4% con 'elaboración constante del arte, continuidad en la labor artística'.

En ambos grupos, **comisarios y críticos**, conformados **por jóvenes profesionales y vinculados laboralmente al campo artístico** son evidentes las **significaciones simbólica y cognitiva**, lo cual confirma los análisis de variables anteriores respecto a estos grupos, **los cuales, por la experiencia y proximidad al Museo y el patrimonio artístico reflejan mayor actualización en cuanto al concepto patrimonio, al asociarlo con el desarrollo y la evolución artística, logrando relacionar los espacios expositivos del Museo con momentos de actualización artística.**

En el grupo que tiene por **ocupación profesor/a universitario**, al asociar conceptos y expresiones con el *Edificio de Arte Cubano*, más de la mitad (60%) lo relacionó con el 'patrimonio artístico de la nación', otras expresiones fueron: 'identidad' (7,2%), 'seriedad artística' (6,4%), 'compromiso con el arte' (6,4%), etc. Al asociar conceptos y expresiones con el *Patrimonio artístico cubano*, más de la mitad (58,4%), lo asoció al 'Edificio de Arte Cubano', otras expresiones fueron: 'selección de lo mejor del arte cubano' (8,8%), 'continuidad en la labor artística' (4,8%), etc.



En el grupo de jóvenes con **ocupación especialista del Museo**, al asociar conceptos y expresiones con el *Edificio de Arte Cubano*, el 59,1% lo relacionó con el 'patrimonio artístico de la nación', el 13,6% representa las expresiones que remiten a 'excelencia artística', 'lo mejor del arte cubano' y al concepto 'profesionalidad', además de otros conceptos mencionados como 'identidad' (4,5%) y 'responsabilidad' (4,5%). Respecto a los conceptos y expresiones con las que asocian el *Patrimonio artístico cubano*, más de la mitad (59,1%), lo relacionó con el 'Edificio de Arte Cubano', el 18,2% con 'identidad', el 9,1% con 'lo mejor del arte cubano', y 4,5% 'elaboración constante del arte' entre otras.

En el grupo que tiene por **ocupación periodista**, al asociar conceptos y expresiones con el *Edificio de Arte Cubano*, el 52,3% lo relacionó con el 'patrimonio artístico de la nación', el 13,6% con 'identidad', el 11,4% con 'seriedad artística' y el 4,5% expresó 'evolución artística' entre otras. Al asociar conceptos y expresiones con el *Patrimonio artístico cubano*, más de la mitad (54,5%) lo relacionó con el 'Edificio de Arte Cubano', el 20,5% lo asoció con 'actualización del arte, elaboración constante del arte' y el 4,5% dijo 'selección de lo mejor del arte cubano' entre otras expresiones.

En los grupos con **ocupación camarógrafos y fotógrafos**, al asociar conceptos y expresiones con el *Edificio de Arte Cubano*, más de la mitad lo asoció con patrimonio artístico, siendo el 66,7% y 52,2% respectivamente, fueron comunes en ambos grupos las expresiones 'excelencia artística' 6,7% y 8,7% respectivamente, 'evolución artística' 6,7% y 4,3% respectivamente, etc. Al asociar conceptos y expresiones con el *Patrimonio artístico cubano*, más de la mitad también, lo relacionó con el 'Edificio de Arte Cubano', siendo el 73,3% y el 56,5% respectivamente; otras expresiones



comunes fueron: 'elaboración constante del arte' 13,3% y 21,7% respectivamente, 'lo mejor del arte cubano' 13,3% y 13% respectivamente, etc.

Es evidente que, en los **cinco grupos antes mencionados**, compuestos por profesionales que **tienen vínculos laborales dentro del campo artístico o pudieran tenerlo** cobra relevancia el **significado simbólico**, ya que el Edificio de Arte Cubano representa la excelencia, seriedad, responsabilidad, el compromiso con el arte, y son frecuentes las expresiones que remiten al **patrimonio como símbolo del mejor arte**; también se puede distinguir en estos grupos la **significación cognitiva**, pues los datos demuestran que **saben distinguir en el patrimonio la evolución constante del arte, lo cual acerca el patrimonio al arte actual**.

En los grupos que tienen por ocupación **farmacéutico/a, médico, economista, enfermera/o, odontólogo/a, optometrista, abogado/a, constructor** y otras ocupaciones alejadas del acampo artístico, que además fueron encontradas fundamentalmente en una exposición por la temática social que abordó, cobra relevancia el **significado simbólico-afectivo** del patrimonio pues fueron los grupos de jóvenes que exhibieron significativos porcentajes en expresiones como **identidad, orgullo, tradición y nacionalidad**.

Al analizar los datos de la pregunta 7 quedó demostrado que el *Edificio de Arte Cubano* y el *Patrimonio artístico cubano* están **indisolublemente relacionados** en la percepción del público joven cubano, lo cual remite a la **significación simbólica** del patrimonio. Los conceptos con los que fue mayormente asociado el *Edificio de Arte Cubano* responden al compromiso, responsabilidad, excelencia, profesionalidad e identidad, y el *Patrimonio artístico cubano* fue asociado al mejor arte cubano, al arte con alto valor estético, auténtico arte cubano, elaboración constante del arte,



desarrollo y evolución artística, orgullo, identidad, nacionalidad y tradición, aunque se pudieron distinguir diferencias al interior de los grupos.

En los **jóvenes estudiantes universitarios**, además de la **significación simbólica** es evidente la **significación cognitiva**, pues un alto porcentaje de jóvenes relacionó el patrimonio con expresiones y conceptos que remiten al valor estético de las obras de arte que conforman el patrimonio, lo cual indica que son jóvenes conocedores de arte, se debe recordar que son estudiantes de arte o carreras afines, sin embargo, en este grupo de jóvenes se detectaron expresiones que asocian al **patrimonio con arte del pasado**, lo cual confirma los análisis de preguntas anteriores, donde estos jóvenes vinculan el patrimonio solo al arte clásico y al **Museo como espacio elitista**. En los **jóvenes profesionales del campo artístico**, como artistas, comisarios y críticos, y **profesionales que tienen vínculo laboral o pudieran tenerlo con el campo**, como especialistas del Museo, periodistas y profesores universitarios, también es relevante la **significación cognitiva**, pero a diferencia del grupo anterior, en estos, es evidente un concepto de *patrimonio* más actualizado, pues logran relacionar el patrimonio con el desarrollo artístico y al Museo como espacio de actualización. En los grupos de **jóvenes distantes del campo** prevalece la **significación simbólico-afectiva**, pues son más reiteradas las expresiones de orgullo, identidad y nacionalidad, lo cual, como hemos analizado en otras variables es distintivo de estos jóvenes.

La pregunta 9 es de comprobación, en ella los jóvenes debían responder qué significa para ellos el patrimonio artístico, y **fueron confirmados los datos de la pregunta 7 sobre el significado del patrimonio en el público joven**. Como se mencionó al inicio de esta variable interpretativa **se produjo una sobresaturación de**



información, lo cual reveló la veracidad de esta. En esta pregunta, como la mayoría de las expresiones se reiteran solo se expone los datos generales, expresados en el gráfico y se hará una valoración general de cada variable sociodemográfica.

Las expresiones más frecuentes **remiten al sentido de pertenencia**: ‘lo que nos une en materia de arte y al mismo tiempo nos diferencia de otros’ e ‘identidad’ (36,5%); le siguen las expresiones que **remiten a la calidad del arte cubano**: ‘lo mejor de la plástica cubana’, ‘el arte cubano más auténtico, genuino y legítimo’, ‘obras de arte con alto valor estético’ (19,5 %) y también fueron reiteradas expresiones como: ‘esencia de la nacionalidad cubana a través de obras de arte’ (10,6 %), ‘un referente artístico al que siempre debemos acudir’, ‘inspiración’ (2,4 %), ‘el cimiento de la plástica cubana’, ‘punto de partida para continuar creando’ (3,4 %), ‘el orgullo del arte cubano’ (5,5 %).



Gráfico 14: Significado del Patrimonio artístico. Elaboración propia.



En la **variable sociodemográfica edad**, en ambos rangos de edades -20 a 24 y 25 a 30- al expresar el **significado del patrimonio artístico** se reiteraron **expresiones de identidad**, orgullo, nacionalidad, referencia del arte cubano, lo cual confirma los datos analizados en la pregunta 7, y es que, en los jóvenes cobra relevancia la **significación simbólica y simbólica-afectiva** del patrimonio. Asimismo, **insistieron en expresiones que demuestran, por parte de la mayoría de los encuestados, conocimientos sobre arte**, como: 'el cimiento de la plástica cubana', 'obras de arte con alto valor estético' e 'inspiración'. Al igual que en la pregunta 7, en esta **se encontraron diferencias en los rangos, al detectar en el rango de 20 a 24 expresiones que relacionan al patrimonio con el arte de valor, pero perteneciente al pasado; en contraste en el rango de 25 a 30, las expresiones muestran un concepto actualizado del patrimonio.**

En cuanto a la **variable sociodemográfica nivel de escolaridad**, en los grupos de **estudiante universitario y bachiller** fue donde se encontraron expresiones que relacionan el patrimonio con el arte del pasado; en el primero, el 19,1% expresó frases como 'el tesoro artístico', 'la herencia artística que debemos preservar' y en el otro grupo, el 8,6% expresó 'el arte del pasado que debemos cuidar'. **Esto confirma los análisis de variables anteriores, donde se demuestra que los jóvenes de estos niveles de escolaridad poseen conocimientos aún insuficientes sobre el patrimonio artístico, por lo cual muestran un concepto poco actualizado del mismo.**

En el grupo con **nivel de escolaridad** conformado por los **artistas de nivel medio**, el significado que tiene el patrimonio artístico remite en primer lugar a **identidad** (37,9%), luego a la **calidad artística de las obras** (24%) y el tercer



porcentaje de importancia está en las expresiones ‘punto de partida para seguir creando’, ‘acumulación de valores artísticos y continuidad’, ‘la tradición artística que debemos desarrollar’ (14,2%). **Los datos confirman que, para los jóvenes artistas de nivel medio, el patrimonio significa no solo obras del pasado, es además un referente artístico, y esto se observa también en otras variables.**

En el grupo de jóvenes con **nivel de escolaridad universitario** o superior compuesto por **jóvenes profesionales del campo artístico y jóvenes distantes del campo**, las significaciones más frecuentes fueron **identitarias** (34,4%), relacionadas con el **valor estético de las obras** (21%) y con el elemento de **continuidad del patrimonio** (22,2%). En el grupo con **nivel de escolaridad técnico medio**, donde todos los jóvenes tienen profesiones poco relacionadas con el campo artístico, los significados evocan más al **significado simbólico del patrimonio: identidad** (43,7%), **orgullo** (22,5%) y **nacionalidad** (18,3%), entre otros.

En esta **variable sociodemográfica** que acabamos de analizar es evidente, en sentido general, el **significado simbólico** que tiene el patrimonio en los jóvenes, pues **todos mencionan el elemento identitario**. En los **estudiantes universitarios**, los **artistas de nivel medio** y el grupo de **universitarios** prevalece el **significado cognitivo**, pues un alto porcentaje de jóvenes en cada grupo subrayó el **valor estético de las obras** calificándolas de auténticas, legítimas, etc., lo que indica que son jóvenes conocedores de arte. En el grupo de jóvenes con **nivel de escolaridad técnico medio**, el patrimonio tiene un significado más **simbólico-afectivo**, pues fueron frecuentes las expresiones de orgullo y nacionalidad, además de identidad.

En cuanto a la **variable sociodemográfica profesión**, en el grupo que tiene por **profesión artista**, los porcentajes más elevados, además del referido a expresiones



de identidad (35,4%), fueron el 24,2% que representa las expresiones: ‘el reflejo del arte más genuino, ‘las obras con alto valor estético’, legítimo y auténtico arte cubano’, y el 13,8% que representa las expresiones: ‘acumulación de valores artístico’, ‘el arte en continuo desarrollo’, ‘un referente artístico al que debemos acudir’. **Es evidente que, para los artistas, como se mencionó en la variable anterior, el patrimonio significa no solo obras de calidad, también es inspiración, referente y sobre todo un proceso dinámico en continuo desarrollo.**

El grupo de jóvenes que tienen por **profesión historiador del arte** se diferencia de los otros, pues es el único en que el mayor porcentaje no se encuentra en expresiones referidas a identidad; en este grupo el 31,1% de los jóvenes expresó frases como: ‘lo que se ha creado y se continua creando en materia de artes plásticas, ‘la tradición artística que debemos desarrollar’, ‘el arte cubano en continuo desarrollo’, y el otro porcentaje de interés es el 25,5% que se refirió a ‘las obras de arte con alto valor estético’, ‘el arte cubano más auténtico’, entre otras.

En las otras **profesiones que están relacionadas con el campo artístico** o pudieran estarlo, como **periodista y comunicación social**, el significado que tiene el patrimonio también es el de **obras de alto valor estético que se han creado y se continúan creando en la actualidad**. En aquellas **profesiones** que hemos analizado **distantes del campo** tienen mayor relevancia el significado **simbólico-afectivo** del patrimonio, pues los mayores porcentajes se encontraron en los conceptos ‘identidad’, ‘nacionalidad’ y ‘tradición’. En la próxima variable sociodemográfica se ofrecen los datos más relevantes de estos grupos de jóvenes, pues coinciden los datos con esta variable nivel de escolaridad.



Los datos de la **variable sociodemográfica profesión** confirman la información obtenida en la pregunta 7. En los grupos de **jóvenes más cercanos al campo artístico**, el patrimonio significa, además de identidad, **inspiración para los artistas, y desarrollo y evolución del arte cubano para los profesionales de Historia del Arte y otras profesiones**, ello condicionado por los conocimientos y experiencias en el campo. Por otro lado, en los grupos de **jóvenes menos relacionados con el campo artístico tiene mayor significado simbólico-afectivo**, como ha quedado demostrado.

En cuanto a la **variable sociodemográfica ocupación**, los datos de los grupos de **estudiantes y artistas** se mantienen idénticos. En los grupos que tiene por **ocupación comisario/a, crítico/a de arte y restaurador/a**, los tres porcentajes mayores se localizan en las expresiones que remiten a un significado de **continuidad artística**: el 37,1%, 35,3% y 28,6% respectivamente expresaron frases como 'el arte cubano en continuo desarrollo, 'acumulación de valores artísticos y continuidad'; de **conocimientos sobre arte**: el 27,4%, 32,4% y 28,6% respectivamente, expresaron frases como 'las mejores obras de arte cubano', 'legítimo arte cubano', 'obras de arte con alto valor estético' y otras; y de **identidad**: el 25,8%, 23,5% y 42,9% respectivamente, expresaron frases como 'el arte que nos identifica como artistas y como cubanos', entre otras.

En los grupos de jóvenes que tienen las **ocupaciones: profesor/a universitario, especialista del Museo, periodista, camarógrafo, fotógrafo y asistente de comunicación**, los porcentajes mayores representan significados de **identidad**: el 32%, 27,3%, 31,8%, 46,7%, 30,4% y 55,6% respectivamente, expresaron frases como 'el arte que nos distingue de los demás', 'identidad' y otras;



de **conocimientos sobre arte**: el 20%, 22,7%, 25%, 13,3%, 17,4% y 11,1% respectivamente, expresaron frases como el arte cubano más auténtico', 'reflejo del arte cubano más genuino'; y de **evolución artística**: el 19,2%, 22,7%, 29,5%, 20%,39,1% y 33,3% respectivamente, expresaron frases como 'el arte cubano en continuo desarrollo' 'entre otras.

Por otro lado, los grupos de jóvenes que tienen ocupaciones alejadas del campo artístico como: **informático/a, farmacéutico/a, laboratorista y enfermera**, por solo citar cuatro ejemplos, los significados más reiterados fueron: 'identidad' expresado por el 33,3%, 50%, 40%, 60% respectivamente; 'orgullo' expresado por el 28,6%, 16,7%, 20% y 40% respectivamente y 'nacionalidad' expresado por el 14,3%, 33,3% y 40% respectivamente.

Se subraya que, en **los jóvenes con ocupaciones distantes del campo también fueron reiteradas expresiones que señalan al patrimonio artístico como representante del mejor arte cubano que forma parte de la cultura cubana, en estos jóvenes dichas expresiones no están motivadas por amplios conocimientos sobre arte, sino por el contexto social y el sentido común** que los llevan a expresar 'el mejor arte cubano', 'parte de la cultura cubana', entre otras.

Los datos de la pregunta 9 demuestran que, para los **jóvenes estudiantes universitarios, el patrimonio significa identidad y obras con alto valor estético, pero solo las que representan el arte del pasado**, demostrando que no tienen la imagen del patrimonio como algo vivo, lo cual confirma los análisis de variables anteriores y demuestra también insuficientes conocimientos sobre el patrimonio. En los grupos de **jóvenes profesionales del campo artístico o que tienen vínculos laborales con el campo o pudieran tenerlo, el patrimonio significa no solo**



identidad y obras de alto valor estético, sino también el arte en continuo desarrollo y evolución. En aquellos grupos conformados por **jóvenes distantes del campo, el patrimonio significa el arte cubano de calidad que los identifica, enorgullece y representa la nacionalidad cubana.**

Resumen de la variable interpretativa: significado.

De manera general, el **significado que para los jóvenes tiene el patrimonio artístico está directamente asociado al Edificio de Arte Cubano del MNBA, al mejor arte cubano y a sentimientos de nacionalidad, identidad, orgullo y tradición,** aunque es posible distinguir algunas diferencias en los grupos analizados. Un resumen de los resultados, sobre lo que significa el patrimonio artístico para los jóvenes permite argumentar los tres niveles de significación:

Significación cognitiva: El hecho de que los jóvenes ponderen los estándares de calidad artística al relacionar el patrimonio con el Museo, utilizando los calificativos: excelente, auténtico, legítimo, alto valor estético, etc., denota conocimiento sobre arte, más teniendo en cuenta el alto porcentaje de jóvenes vinculados de forma directa al campo artístico, aunque no se comparta de la misma manera en todos los grupos. Los **estudiantes universitarios tienen conocimientos sobre arte,** aunque evidentemente **limitados,** pues **persiste en ellos la imagen del patrimonio y el Museo como algo del pasado,** poco evolucionado. Los **jóvenes profesionales del campo artístico, con mayor experiencia y conocimientos sobre arte y patrimonio** tienen, como ha quedado demostrado, **los conceptos de patrimonio y Museo más actualizados, lo cual les permite ver a ambos en constante renovación y desarrollo.** Los jóvenes que integran los grupos con profesiones y ocupaciones



distantes del campo artístico, el conocimiento sobre patrimonio está más asociado al sentido común y al contexto social del cual forman parte.

Significación simbólica: Los jóvenes relacionan el patrimonio artístico con el Edificio de Arte Cubano del MNBA, lo cual confirma que la imagen que tienen de la institución actúa como símbolo asociado directamente con el patrimonio artístico.

Significación simbólica-afectiva: Los sentimientos de pertenencia, orgullo y nacionalidad que expresan los jóvenes hacia el patrimonio artístico, delatan los vínculos afectivos que los unen.

Variable interpretativa: estereotipos.

Análisis de los estereotipos que tienen los jóvenes sobre la visita a exposiciones temporales en el Edificio de Arte Cubano del MNBA.

La pregunta 5, la cual interrogaba simplemente de manera directa e intencional, si consideran los jóvenes que se debe tener algún conocimiento previo sobre arte para poder asistir a una exposición, confirmó la existencia de estereotipos en los jóvenes sobre el patrimonio artístico, el Museo y la visita al Museo, lo cual **se observó en las variables interpretativas analizadas anteriormente y en esta se concretan con mayor claridad. Los resultados de la pregunta se expondrán como en las anteriores, primero se muestra en el gráfico los datos generales y luego se aportan algunos datos de cada variable sociodemográfica, culminando con un resumen de la variable interpretativa que se analiza.** De modo que, a la pregunta, **el 80,7% del total de jóvenes respondió sí y el 19,3% señaló no.**



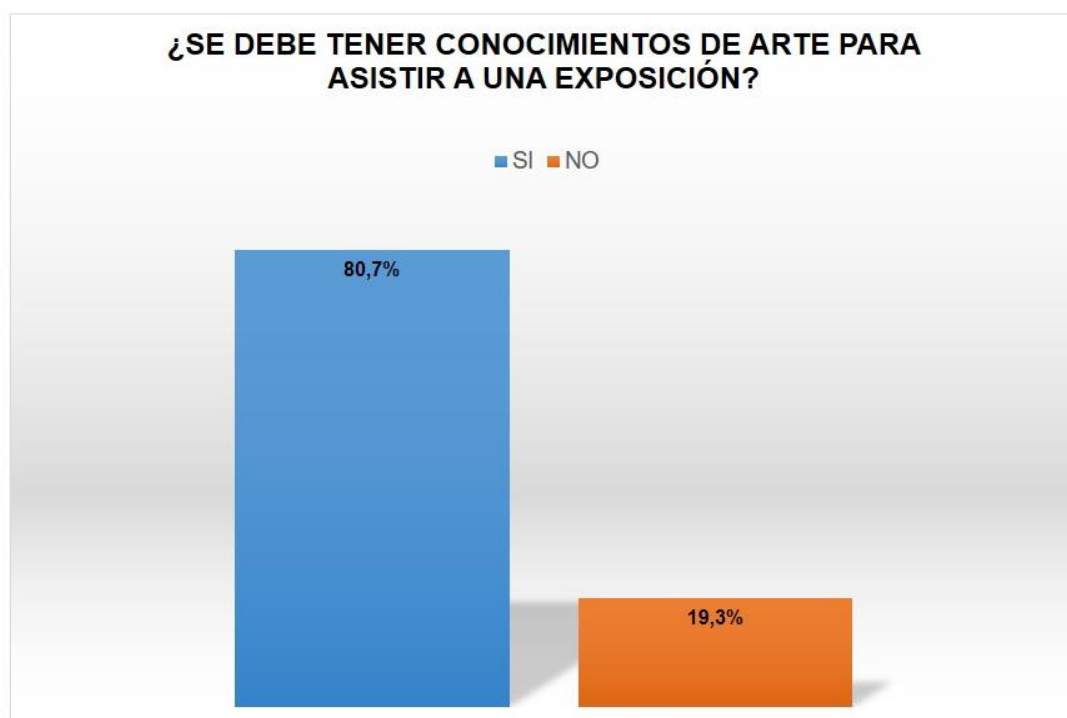


Gráfico 15: Respuesta a: ¿Se debe tener conocimientos de arte para asistir a una exposición?
Elaboración propia.

En cuanto a la **variable sociodemográfica edad**, en el **rango de edades de 20 a 24 años**, la **mayoría (97%) de los jóvenes estuvo convencida de que se debe tener conocimiento de arte para visitar una exposición** y en el **rango de 25 a 30 años**, aunque presenta variación en las cifras, sigue siendo significativo el porcentaje (72,3%) de jóvenes que lo considera, frente a los que no lo ven necesario (27,7%).

En cuanto a la **variable sociodemográfica nivel de escolaridad**, en el grupo de **estudiantes universitarios**, el 100 % de los jóvenes señaló **sí**, lo cual confirma el pensamiento conservador y poco actualizado en estos jóvenes respecto a la visita a exposiciones. En los otros grupos con **nivel de escolaridad: bachiller, técnico medio, nivel medio y universitario**, más de la mitad señaló **sí**, siendo el 58,3%, 77,5%, 85% y 71,5% respectivamente, y marcó **no** el 41,7%, 22,5%, 15% y 28,5% respectivamente. En esta variable es evidente que la mayoría de los jóvenes piensan que se debe tener conocimientos de arte para asistir a las



exposiciones. En las próximas variables sociodemográficas se muestra cómo se comporta este pensamiento al interior de los grupos.

En cuanto a la **variable sociodemográfica profesión**, los datos de los **estudiantes universitarios** se mantienen idénticos, al igual que los que tienen **bachiller**. En el grupo de jóvenes con **profesión artista** -incluye los de nivel medio y superior-, la mayoría (88,4 %) está convencida que se debe tener conocimientos de arte para asistir a una exposición. Lo mismo ocurre en los grupos con **profesión: historiador del arte, periodista, comunicador social y restauración**, donde la mayoría señaló *sí*, el 81,1%, 83,1%, 75% y 85,7% respectivamente.

En cuanto a los grupos de jóvenes con **profesiones** distantes del campo artístico como: **bibliotecario/a, informático/a, educadora infantil, farmacéutico/a, laboratorio clínico, optometrista, constructor, economista y enfermero/a**, todos o casi todos señalaron *sí*, siendo el 75%, 66,7%, 66,7%, 66,7%, 100%, 100%, 100%, 100% y 100% respectivamente. Se encontraron porcentajes contrarios, o sea, la mayoría o todos señalaron *no* en algunas **profesiones** que pudieran o no tener algún vínculo con el campo de las artes plásticas, fueron, por citar algunos ejemplos: **abogado/a** (100%), **filólogo/a** (87,5%) y **arquitecto** (85,7%). **Es oportuno recordar que, estos grupos de jóvenes fueron encontrados en pocas exposiciones, fundamentalmente, en una sola, por la temática social abordada.**

Los datos de la **variable sociodemográfica nivel de escolaridad** confirman que, tanto en los grupos de **jóvenes que pertenecen al campo artístico** como en **aquellos que tienen o pudieran tener relación profesional con dicho campo** y también en los grupos de **jóvenes distantes a él, persiste la idea en un importante número de jóvenes, de que las exposiciones son para los que conocen de arte.**



En cuanto a la **variable sociodemográfica ocupación**, en los grupos de jóvenes: **estudiante universitario, artista, bibliotecario/a, informático, educadora infantil, farmacéutico/a, restaurador/a, arquitecto, actriz, actor, médico, músico, psicólogo/a, enfermero/a, economista, constructor, optometrista, laboratorista, odontólogo/a, abogado/a**, así como los que mencionaron **sin ocupación** -son los que en la variable anterior son bachiller- los datos se mantienen iguales que en la variable anterior.

En el grupo que tiene por **ocupación comisario/a y especialista del Museo**, más de la mitad señaló *sí*, siendo el 72,6% y 63,6% respectivamente. En el grupo que tiene por **ocupación crítico/a de arte**, el 55,9% señaló *sí* y el 44,1% *no*. En estas tres ocupaciones que tienen vínculo directo con el campo artístico, **solo en el grupo de críticos se encuentra cierto equilibrio en cuanto al criterio de los jóvenes, lo que indica que los críticos de arte tienen una idea más actualizada sobre este particular.**

En los grupos que tienen por **ocupación: profesor/a universitario, periodistas, fotógrafos, asistente de comunicación y fotorreporteros** más de la mitad señaló *sí*, siendo el 74,4%, 81,8%, 78,3%, 77,8% y 90,9% respectivamente. En el grupo con **ocupación relaciones públicas** el 100% señaló *sí*. En los grupos que tienen por **ocupación camarógrafo/a, diseñador/a gráfico y director/a de documentales**, presentan el mismo porcentaje que señaló *sí* (66,7%). El grupo que tiene por **ocupación editor/a**, la mitad (50%) señaló *sí* y solo en el grupo con **ocupación investigador/a** el 52,9% señaló *no*.

En la **variable sociodemográfica ocupación** también es visible que **la mayoría de los jóvenes opinan que se debe tener conocimientos de arte para visitar**



exposiciones en el Museo. Dentro del grupo de **jóvenes profesionales del campo artístico**, solo en el grupo de **críticos de arte** se observaron los porcentajes con cierto balance, lo que confirma que en estos jóvenes el pensamiento es más abierto en cuanto al tema tratado.

En los grupos de **ocupaciones que tienen vínculos con el campo artístico o pudieran tenerlo**, solo en algunas se encontraron porcentajes de jóvenes que opinan que *no* es necesario conocer de arte para visitar exposiciones, pero la mayoría opina lo contrario. En los grupos de jóvenes con ocupaciones distantes del campo artístico, también la mayoría es del criterio que *sí* se debe saber de arte para asistir a una exposición, coincide que estos jóvenes son los que manifestaron en variables anteriores que no tienen el hábito de asistir a exposiciones. En el resumen de la variable interpretativa que se realiza a continuación se relacionan las variables para determinar los estereotipos de los jóvenes.

Resumen de la variable interpretativa: estereotipos.

El resumen de esta variable interpretativa incluye la información contrastada con otras variables analizadas anteriormente. La imagen e ideas preconcebidas que tienen los jóvenes sobre el Museo, el arte y el patrimonio influyen en las maneras de relacionarse con él. Por ello, **se han podido detectar estereotipos que condicionan la relación que mantienen los distintos grupos de jóvenes con las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano del MNBA**, ellas fueron:

Existe la idea generalizada entre los jóvenes de que **‘se debe conocer de arte para asistir a una exposición’**, lo que confirma que **este sector sigue viendo el campo artístico como exclusivo de unos pocos entendidos**, ese estereotipo se



perpetua de una generación a otra, al tiempo que se generaliza en toda la sociedad, **generando un discurso excluyente hacia los jóvenes menos relacionados con el arte**. Esta idea es más latente en los jóvenes de menores edades y dentro de ellos en los estudiantes, grupo en el cual, además, algunos consideran al Museo 'elitista'. En los jóvenes en los que menos generalizada está el estereotipo, es en los críticos de arte y algunos grupos de jóvenes con profesiones que pudieran tener algún vínculo con el campo de las artes plásticas, como los historiadores, sociólogos, psicólogos, filólogos, arquitectos, músicos, actores y actrices, entre otros, sin embargo, es válido recordar que estos grupos son minoría respecto al total de encuestados.

La reproducción de este pensamiento influye en la autoexclusión de determinados grupos con profesiones y ocupaciones alejadas del campo artístico, que deciden no visitar exposiciones del Museo o que no tienen el hábito de hacerlo, **convencidos de la necesidad de conocimientos previos sobre arte para visitar una exposición**, lo cual indica una de las causas posibles de que el número de jóvenes distantes profesional y laboralmente del campo artístico sean los menos asiduos al Museo.

Contrastando la información con otras variables interpretativas es posible determinar otros **estereotipos en los jóvenes estudiantes**, fundamentalmente. En este grupo es donde más jóvenes se detectaron que tienen la imagen del **patrimonio artístico como representante solamente del arte clásico** y que el **Museo expone solo dicho arte**, lo cual convierte a la entidad en elitista, por ello la relación de este grupo con las exposiciones temporales del Museo se limita a un uso académico, pues son estudiantes universitarios de arte y asignaturas afines.



Análisis de los resultados de los grupos de discusión.

Por la posibilidad que ofrece el grupo de discusión como procedimiento metodológico de profundizar en las percepciones, creencias, discursos, actitudes y comportamientos de los jóvenes respecto al patrimonio artístico, mediante la interacción de los integrantes del grupo se realizaron ocho grupos de discusión, uno en cada exposición. En ellos, las opiniones, expresiones y gestos de los participantes permitieron comprender mejor las maneras en que se representa en los jóvenes el patrimonio artístico de la nación.

Cada grupo de discusión estuvo integrado por jóvenes de distintas edades dentro de los rangos ya analizados y de distinta formación e intereses. La muestra se tomó aleatoriamente de la población de encuestados, como ya fue explicado en el epígrafe dedicado a la metodología de la tesis. Con los resultados de estos debates se pudo comprobar la veracidad de la información aportada por la encuesta, además se profundizó y amplió la información en cada una de las variables interpretativas.

Los debates se realizaron gracias a la colaboración de los jóvenes participantes que destinaron 40 min de su tiempo para dialogar sobre el tema propuesto, se pudieron reunir en un espacio cómodo y propicio para el debate, dentro del mismo Museo. Los debates se organizaron de la siguiente manera:

Guion del debate

1- Presentación del tema y objetivo de discusión.

- Tema: Relación de los jóvenes con el patrimonio artístico, a través de las exposiciones del Edificio de Arte Cubano del MNBA.



- Objetivo: Profundizar en las relaciones que mantienen los jóvenes con el patrimonio artístico cubano, a través de las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano del MNBA.

2- Breve presentación de los participantes.

- Los participantes debieron decir la edad, el nivel de escolaridad, la profesión y la ocupación actual.

3- Aspectos considerados en el debate.

- Vías de adquisición de los conocimientos sobre el patrimonio artístico cubano por parte del público joven.

- Los motivos por los que están presentes en la exposición.

- Relación que le hallan a la exposición con el patrimonio artístico cubano.

- Creencias e imágenes que tienen del patrimonio artístico cubano y del Edificio de Arte Cubano del MNBA.

- Significado que tiene para los jóvenes el patrimonio artístico cubano.

- Relación del Museo con los jóvenes.

- Opiniones respecto a si se debe o no tener conocimiento de arte para apreciar una obra o visitar exposiciones.

4- Cierre del debate.

- Para concluir el debate cada joven debió expresar en una frase su valoración del patrimonio artístico cubano y del Edificio de Arte Cubano del MNBA.

- Fueron reiterados los agradecimientos por haber participado en la discusión y se dio por concluida la sesión.

Los resultados de los análisis de esta técnica se exponen de manera diferente a los resultados del cuestionario antes analizado, en los cuales se



combinó el enfoque cuantitativo y cualitativo; en este caso, del grupo de discusión, no se aportaran cifras ni porcentajes sino que privilegia el análisis cualitativo, pues con esta técnica al igual que la próxima que se analiza, la intención es profundizar en la información más que buscar cifras representativas como sí fue la intención de la técnica antes analizada.

En cuanto a las *vías de adquisición de los conocimientos* que tienen los jóvenes sobre el patrimonio artístico cubano, estas varían según la formación de cada uno. Por ejemplo, se pudo comprobar que los jóvenes **estudiantes universitarios** presentes en las exposiciones eran fundamentalmente **estudiantes de Artes Visuales y Conservación del Patrimonio** de la Universidad de las Artes y **estudiantes de Historia del Arte** de la Universidad de la Habana; por tal motivo, **los conocimientos** que tienen los estudiantes sobre el arte y el patrimonio artístico cubano, así como la tendencia a asociar este último con las obras de arte de reconocida calidad artística, **los han adquirido a través de la carrera que estudian**; sin embargo, **la idea de asociar el patrimonio con el pasado parte de un criterio más personal de cada uno de ellos**. Esta percepción de los jóvenes estudiantes está motivada por las prácticas de exhibición que mantuvo el Museo en el pasado, donde se mostraban fundamentalmente los fondos del Museo, sin embargo, en el momento en que fueron aplicadas las técnicas de investigación, el Museo estaba implementando una política más inclusiva respecto al quehacer artístico más reciente, que ha mantenido hasta la actualidad.

En los jóvenes pertenecientes al **campo artístico o relacionados con él**, los *conocimientos* sobre el arte y el patrimonio artístico, están asociados a su **formación y el desempeño profesional y/o laboral**, ya que se pudo comprobar que



eran **artistas** tanto de nivel medio como superior, como arrojó la encuesta; **comisarios del Museo y de galerías de la ciudad de La Habana**; los **críticos de arte** procedían de **otras instituciones artísticas y de la Universidad de La Habana** principalmente; los **profesores universitarios**, la mayoría, eran **profesores de Artes Plásticas de la Facultad de Artes Visuales, profesores de la Facultad de Artes de la Conservación del Patrimonio Cultural, ambas facultades de la Universidad de las Artes y profesores de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana**; y los **periodistas** se dedican al periodismo cultural y dentro de ellos algunos se dedican a hacer fotorreportajes, a la fotografía o son camarógrafos solamente.

En los **jóvenes más distantes al campo artístico**, como los médicos, enfermeros/a, constructores, farmacéuticos, etc., **los conocimientos que tienen sobre el arte y el patrimonio** son más reducidos, y **los han adquirido a través de los diferentes niveles de enseñanza**: primaria, secundaria, etc., y **mediante sus experiencias personales**: lecturas, televisión, etc., sin embargo, todos expresaron mucho interés en ampliar lo que saben y sobre todo, en acercarse al patrimonio artístico, porque lo asocian a **adquirir cultura**, conocer más de la **historia del país** y a la **satisfacción espiritual**.

Se pudo profundizar en los **motivos** por los que los jóvenes asistieron a las exposiciones y **conocer los detalles que con la encuesta no fue posible**. Los motivos fueron diversos, algunos **estudiantes estuvieron presentes** por los **temas o los artistas que les interesaban de manera especial**, estos dos motivos fueron reiterados en las **exposiciones de artistas actuales**, 'Ji, ji, ji, (Apóstrofe)': los estudiantes mostraron simpatía por la obra y el artista, además, algunos dijeron ser



alumnos de él; ‘Palimpsesto’: el artista goza del encomio por parte de estos jóvenes y manifestaron sentir curiosidad por conocer el trabajo actual del *Premio Nacional de Artes Plásticas*; y ‘Colección de Archivo’: fue la más esperada, no solo por los estudiantes, sino por el público joven en general, pues como ya se explicó estuvo integrada por artistas jóvenes. **Dicho público, en su gran mayoría manifestó su agradecimiento al Museo por exposiciones como estas y coincidieron en que debían promoverse desde la institución mayor número de exposiciones de este tipo.**

Otro de los **motivos** mencionados por los estudiantes fue la **recomendación de sus profesores** de asistir para relacionar alguna materia impartida en clase, esto fue mencionado fundamentalmente en las **exposiciones de obras clásicas** ‘La Gran Espiral. Cincuenta años del Salón de mayo de 1967’ y ‘La mirada inédita; Dibujo y Gráfica de los años veinte y treinta’. Los otros dos motivos fueron por **invitación de un amigo** y porque los **temas guardaban relación con el trabajo de tesis de muchos de ellos**, los cuales estaban próximos a graduarse, este último motivo fue mencionado en las exposiciones: ‘Varda/Cuba/Cine’, por los **estudiantes de dirección y fotografía** de la Facultad de Medios Audiovisuales de la Universidad de las Artes, y ‘Juego de Ángeles’ y ‘Sin máscaras. Arte Afrocubano Contemporáneo’, por estudiantes de Artes Plásticas e Historia del Arte. **Estos datos confirman la información aportada por la encuesta y es que, la presencia de los estudiantes en las exposiciones** temporales del Museo está asociada a **adquirir conocimientos y a las carreras que estudian.**

Se confirmó que los **motivos** por los cuales los **jóvenes profesionales del campo artístico** estaban presentes en las exposiciones fueron de **tipo profesional o**



de responsabilidad laboral, como se analizó en la encuesta. Los **profesores de arte** expresaron que, **si ellos animan a sus estudiantes a asistir a las exposiciones del Museo es su responsabilidad asistir también**, además algunos de esos profesores son artistas también. Aunque ya fue demostrado que, **no todos los profesores asisten con sistematicidad a las exposiciones** temporales del Museo.

Los **artistas expresaron que es ético y favorable para sus carreras artísticas ‘conocer lo que hacen otros artistas y sobre todo acercarse al patrimonio’**, además insistieron en que **‘el patrimonio es el referente del arte nacional, al que siempre se debe acudir’**. Los **críticos de arte y comisarios** expresaron que debían estar **actualizados sobre el acontecer artístico e informados sobre las interioridades del patrimonio**, para luego estar en mejores condiciones de desarrollar su trabajo, y las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano son una oportunidad para ello. Los **especialistas del Museo** manifestaron que **su presencia se debía al trabajo que estaban realizando**, pues eran especialistas del Departamento de Comunicación de la entidad.

Una vez más, quedó demostrado que estos profesionales consideran al Museo como un espacio de actualización artística, lo cual indican que están más cercanos a la entidad y por ello conocen la labor actualizada del Museo respecto al acontecer artístico en el territorio nacional.

Los **motivos** de los **jóvenes menos relacionados con el campo artístico** están más asociados con el **interés de ampliar sus conocimientos sobre la historia del país y la cultura general**, estos jóvenes manifestaron que una manera de lograrlo es a través de **conocer más el arte y el patrimonio artístico cubano**; otros mencionaron que **asistir a las exposiciones les satisface espiritualmente**. Algunos



jóvenes profesionales como psicólogos, comunicadores, sociólogos, etc., mencionaron que **trabajaban en centros de estudios y llevaban adelante investigaciones que los motivaron a asistir a las exposiciones temporales del Museo.**

Otro motivo fue por la **invitación a la exposición** por parte de un **amigo o familiar**. Se pudo comprobar que, en las exposiciones ‘Juego de Ángeles’ y ‘La mirada inédita; Dibujo y Gráfica de los años veinte y treinta’, la mayoría de los pocos jóvenes presentes se debió a que fueron invitados por familiares que tienen relación de tipo laboral con la entidad, pero en realidad, dichos jóvenes no tienen vínculo estrecho con el campo artístico. Se corroboró además que, en la exposición ‘Sin máscaras. Arte Afrocubano Contemporáneo’ un porcentaje elevado de jóvenes estuvo presente por **el tema tan polémico en la sociedad cubana que fue abordado en dicha muestra**, pero la mayoría de estos jóvenes no suelen visitar las exposiciones temporales del Museo.

Los datos confirman, de forma general, que **los motivos** para asistir a exposiciones temporales en estos **jóvenes más distantes del campo artístico** no sobrepasan inquietudes **culturales generales, sin desarrollar intereses específicos o que indique costumbre o sistematicidad en la asistencia, con excepción de aquellos profesionales que realicen trabajos investigativos que demanden acudir a alguna exposición temporal en el Museo.**

Un punto importante en los grupos de discusión, y en el que **los jóvenes** pudieron expresar claramente sus ideas sobre el patrimonio artístico fue el referido a la *relación que ven los jóvenes entre el patrimonio y las exposiciones temporales del Museo*. Los **jóvenes estudiantes**, como se analizó en la encuesta,



vieron con claridad la relación del patrimonio con las exposiciones en las de obras clásicas y volvieron a salir ‘Juego de Ángeles’ y ‘La mirada inédita; Dibujo y Gráfica de los años veinte y treinta’, como muestras claras en ese sentido, pues argumentan los estudiantes, que estas obras de reconocida valía están incluidas dentro del patrimonio de la nación y está muy clara tal relación.

Sin embargo, **en las exposiciones que mostraron obras del quehacer actual, los estudiantes no ven la relación con el patrimonio**, aunque con la exposición ‘Colección de archivo’ ocurre algo curioso, a lo cual se hizo mención en el análisis de la encuesta, y es que, en dicha muestra, los estudiantes reconocen que la **información con que hicieron las obras forma parte de la historia y del patrimonio artístico cubano y del Museo específicamente**, pero **no las obras en sí mismas**. Argumentan que, **el hecho de que ‘un artista o una obra sea buena y cumpla con determinados parámetros de calidad no significa que pase a formar parte del patrimonio de la nación’**, dijeron además que **‘el patrimonio es algo más serio’** y reiteraron su posición de que **las exposiciones de obras actuales no reflejan el patrimonio y por tanto no forman parte del patrimonio artístico de Cuba**.

Por otro lado, los **jóvenes profesionales del campo artístico visualizaron todas las exposiciones temporales en estrecho vínculo con el patrimonio artístico**, ya que consideran que **el arte que se hace en la actualidad pudiera formar parte del patrimonio**. Estos jóvenes plantearon que, **‘aun cuando no basta con que la obra tenga méritos dentro de los cánones artísticos para ser considerada patrimonio, la consagra como tal la significación que para los individuos, en este caso cubanos, tenga la obra y los valores, no solamente**



estéticos, sino sociales, históricos, culturales y simbólicos’; todo ello hace, expresaron estos jóvenes, que muchas de las obras de esas exposiciones puedan ser tenidas en cuenta para formar parte del patrimonio artístico cubano.

Los **jóvenes distantes del campo artístico**, en este punto del debate se mostraron más reticentes, porque no se sentían con ‘los conocimientos para opinar en profundidad’ sobre este particular, por ello se limitaron a ofrecer una opinión simple y directa del asunto ‘si el patrimonio es lo que nos identifica, y nos sentimos identificados con alguna obra expuesta, no vemos los motivos por los cuales esa obra no pueda formar parte del patrimonio’.

En cuanto a la **imagen** y las **creencias** que tienen los jóvenes del **patrimonio artístico** y del **Edificio de Arte Cubano**, se reafirmó que este último es apreciado como un **símbolo del patrimonio artístico por todos los jóvenes**, pues las **imágenes que expresaron de la institución tienen conexión con el patrimonio artístico**. Todos los participantes coincidieron en que el **patrimonio artístico cubano se puede apreciar a través de las exposiciones del MNBA**, que es una institución necesaria y de obligada visita para todo el que quiera conocer el **patrimonio artístico cubano**. Respecto al **patrimonio**, la **imagen que tienen es la de obras de reconocida calidad que ha trascendido en el tiempo**. A continuación, se exponen los matices según los tres grandes grupos detectados: estudiantes, profesionales del campo artístico y jóvenes más distantes al campo.

Se confirmó lo aportado por el cuestionario, la imagen que tienen **algunos jóvenes estudiantes del Edificio de Arte Cubano es la de un espacio elitista y conservador**, donde solo **pueden ir a apreciar el arte ya consagrado** y la **sensación que tienen es de distancia e inaccesibilidad para exponer en él**, esto



último fue manifestado por estudiantes de artes plásticas. En cuanto al **patrimonio**, los **estudiantes** tienen una **imagen de arte con alto valor estético que se ha heredado de los artistas clásicos del siglo pasado**.

Imágenes y **creencias** contrarias tienen los **jóvenes profesionales de más experiencia en el campo artístico**, como críticos y comisarios, pues ven en la institución una **oportunidad que tiene el arte cubano actual de visualizarse y legitimarse**, así lo expresaron en los debates. Y en cuanto al **patrimonio**, la **imagen** es la de **obras de excelente calidad que se han creado y que se crean constantemente** por el talento de los artistas que van surgiendo en cada momento.

Por otra parte, los **jóvenes menos relacionados con el arte**, las **imágenes** que tienen del **Edificio de Arte Cubano** y del **patrimonio** coinciden, pues ambos **representan parte de la cultura, historia, tradición e identidad cubana**, expresaron los jóvenes.

Al igual que los resultados de las encuestas, los grupos de discusión señalaron que el **significado** que tiene para todos los jóvenes el **patrimonio artístico remite a sentimientos de identidad, nacionalidad y orgullo**. El **patrimonio significa todo el arte cubano acumulado a través del tiempo que ha perdurado, por su valor no solo estético sino porque refleja los distintos momentos históricos de la sociedad cubana; significa la idiosincrasia del cubano**, y para los **jóvenes profesionales del campo artístico significa renovación, desarrollo, evolución y actualidad del arte cubano**.

En cuanto a la valoración de los jóvenes respecto a la **relación de la institución con ellos**, algunos estudiantes se mostraron **poco satisfechos con dicha relación**,



pues **alegan que el Museo expone fundamentalmente obras de artistas reconocidos y las obras de los artistas noveles tienen poca oportunidad de aproximarse a este espacio. Reclaman mayor sistematicidad en la labor de la institución destinada a incentivar el trabajo de los más jóvenes y ponen, por ejemplo, realizar con cierta frecuencia exposiciones de artistas aún estudiantes de artes plásticas o que los llamen a colaborar en algunas exposiciones siempre que sea posible.** Esta sugerencia se ve reflejada en las acciones del plan propuesto en esta tesis.

Por otro lado, los **jóvenes profesionales del campo artístico** manifestaron diversas valoraciones. Por ejemplo, **los críticos, comisarios, especialistas del Museo y algunos artistas y profesores de arte mostraron valoraciones positivas, alegando que la institución muestra un acercamiento positivo hacia los jóvenes que comienzan su carrera artística propiciándoles espacios para exponer sus obras; sobre todo los historiadores del arte agradecen el apoyo del Museo en su formación profesional. Otras valoraciones no fueron tan halagüeñas, pues consideran que la institución pudiera estar más próxima a los jóvenes artistas y afirmaron que los acercamientos que hace la institución no son suficientes.** A estas valoraciones también se refieren algunas acciones propuestas desde la tesis al Museo.

Los **jóvenes alejados del campo artístico**, la mayoría, **valoraron que son ellos los que deberían acercarse más al Museo, por las ganancias de conocimiento que ello supone y no al contrario**, estos jóvenes coincidieron en que ‘el Museo está ahí, que hace exposiciones siempre’, pero son ellos los que no asisten, porque no está dentro de sus prioridades o porque no tienen el hábito de asistir a la



institución. **Otros opinaron que no conocen las actividades del Museo y por eso no participan en ellas**, esto remite a un problema de promoción de las **actividades en la institución**, por lo cual las acciones del plan propuesto también pueden ayudar en ese sentido.

Al abordar las **creencias que tienen los jóvenes respecto a si se deben tener conocimientos sobre arte para apreciarlo** y asistir a exposiciones, efectivamente, como en las encuestas, **la mayoría de los jóvenes pertenecientes al campo artístico**: los estudiantes, algunos profesionales y comisarios fueron del criterio que **‘se debe tener conocimientos sobre arte para poder entender y apreciar obras de arte’**, argumentan que **‘los menos entendidos no logran captar la esencia de las obras y por tanto las menosprecian’**. Otros profesionales del campo, principalmente críticos de arte consideran que **‘no es necesario conocer de arte para apreciar una obra y asistir a una exposición, pues todos los individuos tienen la capacidad para establecer una relación, de cualquier índole, con la obra’**.

Por otro lado, **muchos de los jóvenes menos relacionados con el campo artístico** manifestaron que, **como no tienen suficiente conocimiento sobre arte prefieren no asistir a las exposiciones porque no las van a entender ni disfrutar**; **otros opinan que primero deben informarse y adquirir conocimientos de arte para asistir a una exposición y muy pocos son del criterio que aunque no tengan conocimientos sobre arte, ello no les impide asistir y disfrutar una exposición**, dijeron que al contrario, asistir a exposiciones les va dando conocimientos e informaciones para comprender más y mejor otras obras de arte.

Resumen de la técnica: grupo de discusión.



Un resumen de los resultados de la **técnica grupo de discusión** revela que fueron **verídicas las informaciones arrojadas por el cuestionario**, pues muchos de los datos se reiteran, lo cual indica **coherencia en el discurso de los jóvenes**. Se cumplió el objetivo de profundizar en las relaciones que mantienen los jóvenes con el patrimonio artístico cubano a través de las exposiciones temporales.

Las relaciones que mantienen los jóvenes con el patrimonio **son diversas y están mediadas por los conocimientos, imágenes, significaciones y creencias** que tienen del patrimonio, el arte y el Museo. De modo, que son más cercanos al patrimonio artístico y a la entidad los jóvenes **conocedores de artes plásticas**, ya sea por estudio, profesión o condición laboral, y **en menor medida los jóvenes con profesiones distantes al campo**, estos últimos solo tuvieron presencia en pocas exposiciones donde fueron invitados por familiares, y en una exposición principalmente, por el tema social tratado. En cuanto a los **jóvenes más cercanos a las artes plásticas**, con relaciones más próximas a la entidad **valoran de insuficiente la relación que mantiene el Museo hacia ellos**, y están demandando mayor cercanía.

Aunque para **todos los jóvenes**, la **imagen del patrimonio artístico y el Edificio de Arte Cubano** representa el mejor arte en el país y significa identidad, orgullo, tradición y nacionalidad, lo que influye de manera puntual en las relaciones de proximidad y alejamiento que mantienen muchos jóvenes con las exposiciones temporales es el pensamiento recurrente de que, se necesita **conocimientos de arte para asistir a una exposición**, estereotipo que quedó demostrado en la encuesta. Y el **público joven, por lo general, relaciona la exposición en la que estaba con el patrimonio artístico, excepto la mayoría de**



los estudiantes, los cuales, como demostró también la encuesta, **no alcanzan a apreciar tal relación**, por los motivos expuestos en análisis anteriores.

Análisis de los resultados del test de frases incompletas.

El tercer y último instrumento aplicado fue un test de frases incompletas, que permitió recoger aquella información que la encuesta y el grupo de discusión no lograron. Mediante esta técnica se **completó la información** respecto a los **contenidos de los discursos de representación** que incluyen, además de las nociones que tienen los jóvenes sobre el patrimonio artístico, los **conocimientos adquiridos sobre él** y los **sentimientos y simbolismos** que despierta dicho patrimonio en los jóvenes. El **objetivo de esta técnica** es **profundizar** en los **sentimientos y opiniones** de los jóvenes.

El *test de frases incompletas* se aplicó a los mismos jóvenes que la técnica anterior, con edades, profesiones y ocupaciones distintas. Los jóvenes debieron completar las frases con sus ideas. Los comienzos de frases fueron los siguientes:

Complete las frases:

1-El patrimonio artístico es...

2-Siento que el patrimonio artístico...

3-El principal problema del patrimonio artístico es...

4-Quisiera que el patrimonio artístico fuera...

5-Mi opinión acerca del patrimonio artístico...

6-Me molestaría que el patrimonio artístico...

7-En el Museo Nacional de Bellas Artes el patrimonio artístico es...



8- El patrimonio en las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano es...

9-Lo que más me atrae del patrimonio artístico es...

Para tabular las respuestas fue utilizado el sistema creado por Rotter, como se mencionó en el epígrafe dedicado a la metodología en la introducción de la tesis, que se centra en la expresión de los sentimientos y opiniones. El sistema de codificación agrupa las respuestas en tres categorías: las respuestas positivas, negativas y neutras

- Las respuestas *positivas* son las que expresan reacciones de optimismo, de buenas relaciones, amplios conocimientos, etc.

- Las respuestas *negativas o de conflicto* son las que expresan relaciones de hostilidad, pesimismo, desacuerdo, malas relaciones.

- Las respuestas *neutras* brindan poca información.

Número de frase	Contenido	Matiz cognitivo Positivo + negativo – neutro +/-	Matiz simbólico-afectivo. Positivo + negativo – neutro +/-	Implicación personal (Sí o No)
1	Patrimonio artístico	+	+	Sí
2	Patrimonio artístico	+	+	Sí
3	Patrimonio artístico	+	+	Sí
4	Patrimonio artístico	+	+	Sí
5	Patrimonio artístico	+	+	Sí
6	Patrimonio artístico	+	+	Sí
7	Patrimonio artístico	+	+	Sí
8	Patrimonio artístico	+	+	Sí
9	Patrimonio artístico	+	+	Sí

Tabla 1: Tabulación de las frases, según sistema Rotter. Elaboración propia.



Los resultados de los análisis de esta técnica se presentan igual que los de la técnica anterior, por lo cual se prioriza el enfoque cualitativo y se prescinde de cifras y porcentajes.

Se confirmó que *la imagen* del patrimonio en los jóvenes evoca **las obras de arte cubano de reconocida calidad** que tienen un recorrido dentro del panorama artístico cubano y forman parte de la cultura de esa sociedad, relacionan el patrimonio con: 'lo mejor del arte cubano', 'las obras de arte que nos identifican', 'idiosincrasia cubana', 'la historia del arte en Cuba', 'parte de la nacionalidad cubana', 'evolución artística' y 'belleza'.

Respecto a *los sentimientos* que despierta el patrimonio en los jóvenes, las frases aluden a **sentimientos de pertenencia, protección, satisfacción espiritual**: 'nos pertenece a todos los cubanos', 'se debe proteger', 'debemos cuidarlo', 'me satisface espiritualmente', 'se debe disfrutar' y **al elemento cognitivo** cuando refieren: 'me proporciona conocimientos del arte cubano' y 'amplia mis conocimientos de la cultura y la historia cubana'.

Cuando se indagó en *los deseos* de los jóvenes respecto al patrimonio, completaron las frases con expresiones referidas **al cuidado y protección del patrimonio** y sus deseos de que sea "conocido por las generaciones futuras", 'que todas las personas lo respeten', 'que sea estudiado por los más jóvenes que no lo conocen' y 'que continúe conservándose y protegiéndose', etc.

Al completar la frase referida a *las opiniones* sobre el patrimonio, se notaron las **diferencias entre los más jóvenes y los de más experiencias**. Los **profesionales del campo opinaron que el patrimonio está siempre en constante desarrollo y**



enriquecimiento, los **estudiantes completaron con expresiones como ‘muestra el arte del pasado’** y en **ambos grupos coincide en que es ‘fuente de sabiduría artística’**.

Existe una relación entre las frases 3 y 6, en cuanto a lo que *les molestaría* a los jóvenes del patrimonio y el *principal problema* que ellos ven respecto al patrimonio artístico respectivamente. Al mismo tiempo las expresiones por ellos referidas guardan relación con la frase 4 sobre los *deseos* respecto al patrimonio. **En las tres frases aparecen expresiones que remiten a dos aspectos fundamentales:** el nivel de **conocimiento** sobre el patrimonio artístico y la necesidad de su **conservación y protección**. A los jóvenes que se les aplicó la técnica les **molestaría** fundamentalmente ‘que no se conociera el patrimonio’ y ‘que no se conservara’; los **principales problemas** que ven es que ‘muchas personas no lo conocen’, ‘algunas no lo conocen lo suficiente’ y ‘algunas no lo cuidan’ y sus **deseos** como mencionamos antes, están dirigidos a poder **eliminar** esos problemas que ellos ven, que son el **insuficiente conocimiento** por parte de algunas personas y su **cuidado**, y la continua **conservación y protección del patrimonio**.

Evidentemente, existe el conocimiento por parte de los jóvenes que **completaron las frases, de que el patrimonio efectivamente es conocido y conservado por algunos, sin embargo, reconocen que se debe hacer extensivo ese conocimiento a mayor cantidad de personas y continuar dicha conservación y protección**. En este análisis hay que dejar claro un aspecto, y es que, la **conservación y protección del patrimonio artístico, así como su difusión, es responsabilidad, fundamentalmente, de las instituciones encargadas del patrimonio, en este caso concreto, del MNBA, a través de las medidas y leyes**



establecidas para ello, pero el cuidado de dicho patrimonio es responsabilidad de toda la sociedad, todos debemos cuidarlo y contribuir a su conservación y protección.

Los jóvenes **reconocen el Edificio de Arte Cubano del MNBA** como un espacio donde el patrimonio artístico cubano 'está al alcance de todos', 'es conservado', 'es querido', 'es respetado' y 'está protegido'. Y **reconocen que en sus exposiciones temporales** el patrimonio artístico es 'revalorizado', 'visto por todos', 'comprendido', 'conocido' y 'estudiado'. Asimismo, lo que más les atrae a los jóvenes del patrimonio artístico es 'la belleza de sus obras', 'los momentos de la historia que reflejan algunas obras' y 'lo que representan las obras de la sociedad cubana'.

Resumen del análisis de los datos de los tres instrumentos aplicados.

Al analizar las frases teniendo en cuenta el matiz cognitivo, simbólico-afectivo y la implicación personal, es evidente una predisposición favorable por parte de los jóvenes hacia el patrimonio artístico, que es el contenido esencial que se analizaba en cada frase, de modo que, todos los completamientos de frases fueron evaluados de manera positiva, lo cual facilitó el análisis.

Al procesar los datos e informaciones aportadas por los jóvenes **se demostró la idoneidad de la selección de la muestra en las tres técnicas empleadas**, pues se determinó una **saturación de datos que es un indicador de idoneidad en la selección de la muestra**, ya que, en el público joven analizado, luego de profundizar en las variables del estudio en cada una de las técnicas, llegó un punto, en el que no se obtenían nuevas informaciones y las obtenidas comenzaron a reiterarse.



De manera general, los resultados del trabajo de campo, con ayuda de los tres instrumentos aplicados, revelaron que, **en la imagen**, idea o noción, que tienen los jóvenes del **patrimonio artístico** cubano **intervienen** con determinación aspectos **artísticos, históricos, culturales, simbólicos e identitarios**, los cuales se explican a continuación:

Resulta especialmente relevante que los jóvenes asocien el **patrimonio artístico con obras de arte de reconocida calidad estética**, lo cual remite a conocimientos sobre arte. Asimismo, destaca la **significación histórica que le otorgan los jóvenes al patrimonio artístico**, visto por ellos, como parte de la historia cubana, esto remite al paso del tiempo y la perdurabilidad del contenido de las obras, las cuales representan, en muchos casos, momentos históricos de la nación. Importante también es el hecho de que los jóvenes asocien al **patrimonio artístico con la idea de cultura como concepto más general y la necesidad de su conocimiento**.

Los aspectos **simbólicos** se hacen presentes, fundamentalmente, en la **asociación que hacen los jóvenes del patrimonio artístico con el Edificio de Arte Cubano y sus exposiciones**. El elemento **identitario** está latente en **los sentimientos de pertenencia, orgullo, protección y nacionalidad que despierta en los jóvenes el patrimonio artístico**.

Evidentemente, los discursos de los jóvenes que remiten a sus representaciones del patrimonio artístico están conformados por los **estereotipos que son reproducidos constantemente al interior de los grupos**, los niveles de **conocimiento que tienen los jóvenes sobre arte y patrimonio**, y las **asociaciones y los sentimientos** que despierta en los jóvenes el patrimonio artístico.



Un aspecto fundamental para tener en cuenta al explicar este proceso es que, **las representaciones del patrimonio artístico no se comportan del mismo modo en todos los jóvenes**, sino que **varían según los grupos a los que pertenecen**, evidenciándose que no todos los grupos tienen el mismo alcance a las informaciones concernientes al objeto de representación, en este caso, el patrimonio artístico. Ello se refleja con nitidez en el capítulo cinco, referido a las conclusiones de este trabajo.

El capítulo que sigue aborda algunas consideraciones necesarias sobre la gestión de museos y los fundamentos conceptuales de un plan de acciones y se plantea la propuesta del plan que elabora esta investigación, derivado de los resultados hasta ahora obtenidos.





Ilustración 23. Exposición 'Colección de Archivo'. Foto: Cortesía del MNBA.



4

Consideraciones sobre la gestión de museo. Propuesta de un Plan de acciones al Edificio de Arte Cubano del MNBA

Aunque, como se ha insistido en varios momentos de este trabajo, la investigación se inserta en los estudios de público de museos que privilegian las construcciones simbólicas y subjetividades de las personas, resulta absolutamente necesario para lograr nuestro **tercer objetivo**: *proponer un plan de acciones al Museo que contribuya al perfeccionamiento de su labor museológica*, exponer algunas ideas necesarias sobre la gestión de museos que fundamenten conceptualmente dicho plan de acciones, el cual se propone en este capítulo. **Las acciones se elaboraron a partir de conocer las representaciones del patrimonio artístico en los jóvenes y sus opiniones sobre la relación que mantiene el MNBA con ellos, ya que justamente esa es la finalidad de todo estudio de público, independientemente del tipo que sea, mejorar el trabajo de la entidad.**

El capítulo está compuesto por **dos epígrafes**: **4.1. Aspectos esenciales sobre la gestión de museos**, en el cual se abordan conceptos fundamentales de la gestión en dichas entidades y en el **subepígrafe 4.1.1. Planificación de las actividades: Plan**



de acciones se apuntan ideas esclarecedoras sobre la planificación de acciones en museos. Y el **epígrafe 4.2. Propuesta del Plan de Acciones al Edificio de Arte Cubano del MNBA**. *¿Qué acciones se pudieran implementar para perfeccionar la labor museológica dirigida a las exposiciones temporales?* muestra cada una de las acciones del plan y su fundamentación.

4.1. Aspectos esenciales sobre la gestión de museos

La gestión aplicada a cualquier ámbito de la sociedad se refiere al conjunto de acciones previamente planificadas que se implementan para llevar adelante el desarrollo de una situación determinada, ya sea una institución, una organización, un proyecto etc. Como concepto es originario y desarrollado fundamentalmente en el campo empresarial, pero en la actualidad se emplea en distintas áreas sociales, incluso de manera personal. En el ámbito anglosajón es utilizada la palabra *management* y la traducción al castellano, gestión, tiene un origen etimológico procedente del latín, aspecto bien desarrollado por el investigador Jorge Huergo,²²² quedando explicitado que allí donde se emplee el concepto gestión se están movilizando recursos y haciendo diligencias para alcanzar un objetivo determinado.

En el campo de la museología esta noción cobra fuerza a partir del siglo XX con la llegada de los museos modernos y la necesidad de impulsar su desarrollo en la sociedad. Esto se refleja en las palabras de Luis Jiménez-Clavería Iglesias cuando afirma:

²²² Jorge Huergo, *Los procesos de gestión*, <http://servicios.abc.gov.ar/lainstitucion/univpedagogica/especializaciones/seminario/materialesparadescargar/seminario4/huergo3.pdf> (consultado 20 de noviembre del 2019)



La sociedad ha cambiado y cambia el concepto de museo. El espectador se convierte en consumidor y cliente, y el museo, en parque temático o empresa cultural. Y todo ello afecta, como no podía ser de otra forma, al profesional del museo, que evoluciona desde el añejo sabio especializado al nuevo gestor polivalente.²²³

Aunque es válido recordar que hay autores, como Carolina Asuaga, que reconocen los primeros atisbos de gestión en fechas tan lejanas como el siglo XVII, cuando es creado en 1683 el Ashmolean Museum de la Universidad de Oxford, -‘(...) Este museo, (...), el Ashmolean Museum debería ser recordado como precursor de la gestión museística.’²²⁴ Esta autora desde una visión historicista recupera datos que señalan el siglo XIX como punto de partida desde el cual los museos poco a poco, cada vez más, se fueron sumando a un modo de trabajo con la atención puesta en los públicos y más cercano a lo que hoy día se considera gestión, siendo esto más patente en los museos londinenses.

Por otra parte, paralelo a lo que estaba ocurriendo en Europa, del otro lado del atlántico, en Estados Unidos los museos tuvieron una concepción volcada hacia las comunidades y las celebraciones tradicionales locales. Incluso los museos de arte tuvieron a bien impartir clases al público general y ser inclusivos, ejemplo de ello son el Metropolitan Museum of Art (1870) y el Museum of Fine Arts de Boston, (1876).²²⁵ Pero no es hasta la segunda mitad del siglo XX que ‘los museos americanos comienzan a ser gestionados aplicando principios de gestión, dirección de empresas

²²³ Luis Jiménez-Clavería Iglesias, Museos: de templos del arte a empresas de gestión cultural. *Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, n. 12, 2007, p.72 67-87. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2505204> (consultado 16 mayo 2016)

²²⁴ Carolina Asuaga, *La gestión museística: una perspectiva histórica*, Portal Iberoamericano de Gestión Cultural, p. 12, <http://www.gestioncultural.org/ficheros/CAsuaga.pdf> (consultado 20 de noviembre del 2019)

²²⁵ *ibid.*, p. 17



y marketing, conducta que se propaga, con más o menos éxito, por el mundo entero.’

226

Lo anterior es consecuencia de los cambios que ha vivido la sociedad moderna acentuados justamente a partir de la segunda mitad del siglo pasado, donde los museos también han redefinido sus funciones, como analizamos en el epígrafe dedicado a la museología, y se han enfocado más en el desarrollo de la sociedad. No solo son vistos y analizados como espacios que resguardan el patrimonio de una comunidad, región o nación, sino que son reconocidos como centros culturales más amplios capaces de generar ingresos económicos que en muchos casos ayudan a su sostenibilidad.

Por ello, la institución ha debido buscar modos de trabajo acordes con los nuevos cambios y esto es, apropiarse de conductas y conceptos propios del modelo empresarial como es la gestión, ajustándolo, claro está, a su condición y responsabilidad de museo. Dentro de la gestión, como concepto que remite a la administración de recursos dentro de un sector determinado para lograr metas previamente trazadas, existe una variedad de *modelos de gestión*. Un modelo de gestión, como ‘el marco de referencia para la administración de una entidad’,²²⁷ estará siempre condicionado por las características y condiciones del museo y por la forma jurídica en que exista.

²²⁶ *ibid.*, p.18

²²⁷ Luz María Gilabert González, La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la Península Ibérica, tesis de doctorado, Universidad de Murcia, España, 2011, <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/77896/TLMGG.pdf> (consultado el 20 de noviembre del 2019)



Siguiendo una de las clasificaciones de las formas de gobierno de un museo más conocida, expuesta por Barry Lord y Gail Dexter Lord²²⁸ existen cuatro, fundamentalmente:

1- *Dependencia orgánica*: se refiere a los museos que se subordinan a un gobierno, una universidad o una empresa y son dirigidos por algún funcionario designado por la autoridad que corresponda mediante los procedimientos establecidos para ello. Estos museos son financiados a través de las asignaciones de los presupuestos de la instancia a la que pertenecen.

2- *Dependencia con autonomía de gestión*: estos museos, aunque pertenezcan a organizaciones gubernamentales, tienen más libertad tanto para elegir a sus directivos como para buscar financiación también a través de otras instituciones u organismos, incluso en el sector privado.

3- *Organización sin fines de lucro*: los museos bajo esta condición pertenecen a patronatos formados sin ánimo de lucro que son los que dirigen y financian estas instituciones, por lo general las colecciones y el edificio son pertenencias de estos organismos; pero en los casos en que las instalaciones pertenezcan a instancias gubernamentales y compartan colecciones dentro del museo, estos últimos suelen estar financiados por ambas partes, fondos públicos y privados.

4- *Entidad privada*: se refiere a los museos que son pertenencia de fundaciones, personas físicas o empresas privadas. Dichos museos pueden funcionar como fundaciones privadas sin ánimo de lucro y en el supuesto caso de que funcionaran en beneficio propio no puede constar legalmente en ningún documento

²²⁸ Barry Lord y Gail Dexter Lord, *Manual de gestión de museos*, Ariel. Barcelona, 1998



oficial pues iría en contra de la propia definición de museo del ICOM. Y en cuanto a la financiación estos museos se sostienen de los recursos económicos de los propietarios y de la rentabilidad de los propios museos.

Estas cuatro formas de gobierno en las que se pueden presentar los museos no van a influir en el *propósito de la gestión* de estos que se cita a continuación, pero sí van a determinar los *modelos de gestión* como anunciamos en párrafos anteriores.

El propósito de la gestión de un museo es facilitar la toma de decisiones que conducen a la consecución de la misión del museo, al cumplimiento de su mandato y a la ejecución de sus objetivos a corto y a largo plazo para cada una de sus funciones.²²⁹

Atendiendo a las formas jurídicas de los museos sus *modelos de gestión* pueden ser público, privado o mixto.²³⁰ El *modelo de gestión público*, que es el que se ajusta al Museo Nacional de Bellas Artes que estamos analizando con una forma de gobierno de *dependencia orgánica*, como fue mencionado en el subepígrafe 2.2.1 al referirnos a la organización de los museos en Cuba, se caracteriza fundamentalmente por mostrar apego a la política gubernamental y tiene una proyección social inclusiva, donde todas las personas tienen oportunidad de acceder a sus servicios sin distinciones de ninguna índole.

Para que el museo pueda cumplir con el propósito antes citado, la gestión debe incluir las cinco funciones de la administración propuestas por el francés Henry Fayol,²³¹ planificación, organización, dirección, coordinación y control, que, aunque han sido modificadas según el campo al que se apliquen, la esencia sigue siendo la

²²⁹ *ibid.*, p. 15

²³⁰ Gilabert, op. cit., p. 174

²³¹ Henry Fayol, *Administración industrial y general*, Editorial Universitaria, Chile, 1971.



misma. Un museo debe tener claridad en cuanto a las actividades que debe realizar, quiénes la van a ejecutar, dirigir, coordinar en mandos intermedios y finalmente cómo se van a evaluar los resultados de cara a acciones futuras.

La concepción de la gestión de un museo va a depender en lo fundamental, además de lo antes mencionado a tres principios generales la *misión*, *visión* y los *valores* del museo.



Figura 17: Principios generales de un Museo para concebir su gestión. Fuente: Elaboración propia.

La *misión*²³² del museo define su existencia misma, o sea su razón de existir y sus objetivos -estos últimos trascienden el estudio y conservación de sus colecciones-, ahora más atenta al desarrollo de la sociedad y por ello mismo más enfocada en sus públicos. La misión del museo es su sello de identidad, por ello debe ser original y reflejar sus metas reales. Existe consenso en cuanto a la manera de redactar la misión de una entidad, debiendo ser en forma de afirmación, breve y que

²³² Lord y Lord, op. cit., p.16

refleje la razón por la que existe el museo y sus objetivos. Si bien la misión define la trayectoria que guía al museo en tiempo presente la visión es la manera en que se proyecta la entidad a largo plazo y tiene más que ver con el futuro.

La *visión* es la manera en que se ve y proyecta el museo en el tiempo. Este aspecto dicta la aspiración de la entidad, o sea en qué aspira convertirse y dónde se ve en el futuro. La función principal es motivar el trabajo de las personas para lograr un movimiento cualitativo favorable del museo.

Los *valores* forman parte de la ideología, la filosofía, la cultura y la historia de un grupo social determinado e influyen en los comportamientos de los sujetos. En el caso de los museos son las determinaciones subjetivas y espirituales que rigen el quehacer de sus trabajadores para llevar a buen término la misión y visión de este. Determinan lo que es correcto y no lo es en las acciones de los miembros del grupo de trabajo de un museo. Aunque son marcados por los directivos de la entidad, se adquieren mediante un proceso de aprendizaje lento y constante que se consolida en el día a día del acontecer del museo. Para Luis Ángel Sanz de la Tajada,

Los valores son los ejes de la conducta de la empresa y están íntimamente relacionadas con los propósitos de la misma, considerados como las interacciones planteadas por la alta dirección con el objeto de que los empleados, en todos sus niveles, asuman los objetivos básicos de la empresa.²³³

Ahora bien, para que un museo pueda llevar adelante su gestión teniendo en cuenta estos tres principios básicos, que son el cimiento mismo de la entidad, y que fueron contextualizados en el MNBA en el subepígrafe 2.2.1, debe dividir su trabajo

²³³ Luis Ángel Sanz de la Tajada, *Integración de la identidad y la imagen de la empresa. Desarrollo conceptual y aplicación práctica*. Editorial ESIC, Madrid, 1994, p.32.



en partes, esto es, organizar el museo por secciones cada una con objetivos específicos a desarrollar y modos de gestión ajustados a cada área de trabajo.

Un museo, como organización que es, debe su existencia en primer lugar a un grupo de personas, en este caso empleados, con servicios que ofrecer mediante diferentes vías, y en segundo lugar a otro grupo de personas, en este caso públicos, dispuesto a acercarse a dichos servicios, teniendo en cuenta que una organización es

(...) todo tipo de agrupación de personas unidas por un interés común, cuyos fines han de estar definidos con precisión y compartidos de una manera colectiva. Pueden diferir en dimensiones y propósitos tanto como lo demande la naturaleza del objetivo que las une, y tratarse de grandes empresas o instituciones, asociaciones gremiales, o grupos más pequeños, fábricas, cualquier tipo de centro, con fines lucrativos o no.²³⁴

En el museo la naturaleza de sus colecciones va a determinar, las características que deben tener el personal que trabaja en él, los servicios que ofrece y el tipo de público. Aunque, independientemente de las colecciones, un museo siempre deberá cumplir con unas *funciones* básicas. Desde el siglo pasado Barry Lord y Gail Dexter precisaron seis funciones básicas de los museos,²³⁵ a saber, colección, documentación, conservación –las tres constituyen el núcleo del museo-, investigación, exposición e interpretación, estas tres últimas, están relacionadas con las actividades que desarrolla la entidad. Los propios autores se refieren a una séptima función que es la que debe aglutinar las seis anteriores y es justamente la administración.

²³⁴ Irene Trelles, (compiladora). Comunicación Organizacional. Facultad de Comunicación, La Habana, Cuba, 2001, p.7

²³⁵ Lord y Lord, op. cit., p. 18



Como se mencionaba anteriormente el museo se debe organizar para hacer viable la gestión de sus procesos y sus funciones. La manera en que se organiza un museo va a depender de las condiciones de cada uno, pues no existe un modelo único que fije la estructura organizacional de la entidad, pero sí existen diversas tipologías organizativas por las cuales los museos se orientan para concebir su estructura. Se agrupan en cinco categorías: estructura funcional o vertical, estructura divisional, estructura horizontal, estructura matricial y estructura en red.²³⁶

La estructura *funcional o vertical*, que es la que se ajusta al MNBA que estamos analizando, divide las labores del museo según sus funciones en varias áreas de trabajo, por lo que la gestión de los procesos recae en los especialistas de cada área. Luego cada área se divide a su vez en departamentos y estos últimos también responden a la dirección del museo, de ahí la verticalidad de este tipo de estructura. Las actividades implementadas por cada uno de estos departamentos es la mínima expresión de la gestión en los museos pues es donde se concretan las acciones y también tienen un orden y planificación. Es común observar esta forma de organización en los museos pues se adapta muy bien a condiciones estables y los procesos se pueden evaluar de forma centralizada.

4.1.1. Planificación de las actividades: Plan de acciones.

Las actividades en los museos van a ser aquellas acciones destinadas a garantizar que los públicos accedan por una vía u otra a sus colecciones, pero también a los diversos servicios que ofrece. La finalidad de toda actividad es influir de forma

²³⁶ Gilabert, op. cit., p. 165



positiva en la calidad de la experiencia de la visita para que el visitante vuelva al museo, crear un público asiduo y atraer otros menos relacionados con la entidad.

Una planificación eficaz de las actividades debe partir de conocer en primer lugar quiénes son los públicos a la que va dirigida, los intereses y expectativas de dichos públicos para poder satisfacerlos. Para ello, lo primero es planificar las actividades con objetivos bien definidos, los responsables y la manera en que se van a evaluar cada una de las actividades.

Cada área de trabajo desde sus respectivos departamentos diseña las actividades correspondientes. **En esta tesis solo nos referiremos a las áreas concernientes a las exposiciones y a la manera de promocionar las mismas, ya que son las dos áreas que involucra directamente el plan de acciones que proponemos en el próximo epígrafe.**

La gestión de las exposiciones temporales en el museo se rige esencialmente por la *política de exposiciones*,²³⁷ la cual va a determinar, desde los mecanismos empleados en el proceso de selección del tema de la exposición, los objetivos del programa y el tiempo de duración, hasta el modelo de presentación.

La idea o tema de exposición es posible que surja de los propios especialistas de las colecciones, los conservadores, del director de la entidad, de los profesionales externos al museo, pero sobre todo se debe prestar especial atención a los intereses del público.

Una vez aprobado el tema de la exposición por el consejo de dirección, es preciso fijar el objetivo de esta, así como su importancia en términos científicos. Se

²³⁷ Lucía Pérez, op. cit.



deben determinar los objetos u obras que la conformaran, el interés que puede tener para los públicos, el presupuesto que se necesitara y el tiempo del que se dispone para realizarla. Luego se crea el grupo gestor de la exposición que debe estar compuesto por especialistas de varias áreas como el área de colecciones, la administración y publicidad. Una vez formado este grupo se redacta el proyecto de exposición que incluirá los detalles de la misma y cada profesional implicado debe desarrollar diversas actividades según sea su competencia para lograr el éxito de la exposición.

Entre los aspectos fundamentales que intervienen en una exposición, según Francisca Hernández,²³⁸ está el efecto producido en las personas por los objetos expuestos, esto remite a profundizar en las subjetividades de los públicos y en las construcciones que hacen a partir de lo que propone la entidad, es conocer las ideas que logran formar o mover la exposición.

Por ello, una cuestión que debe prever la organización de la exposición es la forma en que será evaluada la misma. Dicha evaluación no debe limitarse a preguntar a los públicos si gustó o no la exposición y que refieran aspectos de esta, como es el caso de las acciones que usualmente se llevan a cabo en el MNA, sino que debe profundizar en las emociones que les despierta y significaciones que tienen dichas exposiciones a niveles cognitivos y simbólicos. **En este punto se debe aclarar que esta investigación no centra la atención en la *evaluación de exposición* –que es otro campo dentro de los estudios de público- sino en el impacto subjetivo de dichas exposiciones en el público.**

²³⁸ Francisca Fernández, *El museo como espacio de comunicación*, Trea, Gijón, 1998.



El área de publicidad o comunicación es la encargada de promocionar y comunicar por todos los medios posibles la exposición, lo cual impone el reto de la creatividad a los especialistas encargados, pues su misión es que acuda la mayor cantidad de personas a los recintos expositivos, tanto el público asiduo como el que no suele frecuentar la entidad.

Un elemento para tener en cuenta es determinar el público para crear y potenciar las actividades de manera diferenciada. Este recurso puede influir en la imagen que se forma el público sobre el museo y en la decisión de acudir a él o no. Para determinar al público, el museo debe realizar constantes revisiones de las personas que los visitan para saber las características de los que acuden a él y al mismo tiempo el público que no está representado en las visitas. A partir de ahí deben estar orientadas todas las actividades promocionales del museo en función de hacer más asequible la comunicación entre la entidad y el público.

Plan de acciones.

La planificación de las actividades parte de un *plan de acciones* que no es más que un instrumento de planificación usualmente empleado para la gestión y el control de las tareas destinadas a cumplir un objetivo concreto. Es el momento en que se determinan las tareas a realizar, los objetivos y responsables de las mismas. Los elementos que no pueden faltar en un plan de acciones son los siguientes: la *acción* en sí, el *objetivo*, los *recursos*, la *persona responsable* y la forma de *evaluación*.

El objetivo de todo plan de acciones es a partir de la planificación, optimizar la gestión de cualquier actividad o proyecto, para lograr los objetivos planteados de manera más eficaz. El plan de acciones es útil en la medida en que logra coordinar



mejor los procesos y las personas implicadas en ellos y adaptarse a los diversos ámbitos de gestión.

Para el diseño de un plan de acciones serio sería adecuado tomar como guía el mapa de actuaciones propuesto por Beatriz Muñoz-Seca y Josep Riverola²³⁹ donde consideran tres criterios fundamentales, la planificación de las acciones que se van a realizar que incluye los objetivos de estas, los recursos que se necesitan para ello y las personas responsables de ejecutarlas y controlarlas. El mapa de actuaciones propuesto por los autores es más complejo y abarca todas las funciones del museo; **en este caso se toma como marco de referencia para proponer el plan de acciones dirigido específicamente a algunas funciones de dos áreas determinadas del museo, porque consideramos que dicho mapa está en la esencia misma de todo plan de acción.**

Muñoz-Seca y Riverola se refieren a la planificación como un paso imprescindible en todo el quehacer del museo pues se deben fijar desde el comienzo los objetivos a alcanzar como guía de todo proceso. El otro eslabón clave es la persona responsable de cada tarea concreta, dicha persona debe tener claridad sobre la utilidad e importancia de su tarea, al mismo tiempo debe contar con una relativa cuota de autonomía que le permita tomar decisiones y ser creativa respecto a la acción que le corresponde realizar y sobre todo debe ver la tarea de forma bilateral, como un proceso de aprendizaje del cual se va a retroalimentar, se trata de autoevaluarse constantemente para tratar de mejorar siempre su trabajo.

²³⁹ Beatriz Muñoz-Seca y Josep Riverola, Arte y eficiencia. El sector de la cultura visto desde la empresa, IESE, Universidad de Navarra, España, 2011.



Son importantes además los recursos de los que se dispone para realizar la labor; en este aspecto es necesario tener en cuenta que, sin ir en detrimento de la acción, es recomendable optimizar los recursos siempre que se pueda, ello es garantía de eficiencia. Por último, el control y evaluación de la tarea es fundamental para conocer los aciertos y puntos débiles para corregirlos y no volver a cometer los mismos fallos. Todos estos elementos se deben integrar de forma que conformen una unidad, para ello hay que asegurarse de que los objetivos propuestos en cada acción son viables, de que las personas escogidas para realizar cada tarea están capacitadas para ella y de que se dispone de los recursos para realizarlas; todo ello en su conjunto debe estar motivado por los tres principios básicos del museo que se señalaron en párrafos anteriores: misión, visión y valores.

Siguiendo estos criterios y partiendo del análisis de las representaciones del patrimonio artístico en los públicos jóvenes de las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano del MNBA y de las demandas de estos jóvenes respecto a la relación de la entidad con ellos, la propuesta del plan de acciones que hacemos en el próximo epígrafe tendrá los siguientes elementos.

- ✓ Acciones: se proponen las acciones concretas que se van a realizar.
- ✓ Objetivos: se exponen los objetivos a alcanzar por cada una de estas acciones.
- ✓ Responsables: son sugeridas las personas que deben ejecutar las acciones.
- ✓ Recursos: se sugieren los recursos que podrían utilizarse para cada acción.
- ✓ Evaluación: se sugieren algunas formas de evaluar la acción.



4.2. Propuesta del Plan de Acciones al Edificio de Arte Cubano del MNBA

¿Qué acciones se pudieran implementar para perfeccionar la labor museológica dirigida a las exposiciones temporales?

Llegado este punto del análisis y conociendo los límites precisos donde el MNBA reproduce, crea o derrumba ciertas percepciones, prácticas, sentimientos y aptitudes respecto el patrimonio artístico nacional, que redundan en las representaciones del patrimonio artístico en los públicos jóvenes de las exposiciones temporales, se impone proponer acciones concretas para intentar corregir algunas fisuras encontradas en la relación de este sector poblacional con la entidad.

El plan que proponemos sugiere acciones que deben ser implementadas por dos departamentos específicos dentro de la estructura organizacional de la entidad y ellos son el **Departamento de Colecciones y Curaduría**, perteneciente a la Subdirección técnica y al **Departamento de Comunicación y Publicaciones** que pertenece a la Subdirección de Comunicación y Gestión Comercial, como se expuso en el organigrama del MNBA en el subepígrafe 2.2.1. Las acciones se dirigen a ambos departamentos, pues los resultados mostrados en el capítulo anterior, donde se explican la representación del patrimonio artístico en el público joven de las exposiciones temporales, arrojaron que no están siendo suficientes las labores realizadas por ambos departamentos para acercar a los jóvenes a la institución.

Las acciones se expondrán teniendo en cuenta los **tres grandes grupos de jóvenes que se detectaron en el público joven de las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano** a través de las variables sociodemográficas: los



estudiantes universitarios, los profesionales del campo artístico o que tienen relación con él y los jóvenes con profesiones y ocupaciones distantes del campo. Antes de exponer las acciones es conveniente recuperar algunos de los **análisis que hemos realizado de la labor de los dos departamentos implicados.**

La entrevista realizada a la directora del **Departamento de Colecciones y Curaduría** arrojó que, en la política de exposiciones, en el apartado referido a la selección del tema de la exposición, **existe presencia nula de criterios aportados por los públicos y menos aún en la confección de dichas exposiciones.** El mecanismo que utilizan los especialistas desde el departamento para acercarse a los públicos es a través del libro de opiniones que es totalmente insuficiente, pues mediante ese instrumento **no se logra conocer a los públicos ni sus necesidades,** solo se puede confirmar el éxito a nivel profesional de las exposiciones, pues todas las opiniones consultadas fueron favorables. Otro aspecto que arrojó el encuentro personalizado y está ligado al anterior fue que desde el departamento se tiene la idea de que el trabajo con los públicos, así como sus evaluaciones es responsabilidad del Departamento de Comunicación y delegan esa labor a los especialistas de esta área. De ahí que los públicos **no participen en los procesos de las exposiciones,** deben conformarse con recibir el producto ya elaborado.

Respecto a la labor del **Departamento de Comunicación y publicaciones,** se pudo conocer que la promoción de las exposiciones, la realizan a través de los diferentes medios de comunicación, radio, periódico, televisión e Internet, sin embargo, dicha **promoción no es suficiente** pues el único medio mencionado por los jóvenes, por el cual conocieron de las exposiciones fue la televisión y solo representado por 3 %, lo que indica que es un medio que **no está llegando con**



efectividad a los jóvenes. En cuanto a la utilización de Internet, aun cuando se está generalizando cada vez más en el país, aún no es suficiente, por todos son conocidas las limitaciones de conexión que tiene el país.

La otra debilidad significativa encontrada fue que el **departamento no realiza con sistematicidad estudios de público**, por esa razón, **esta investigación al comenzar los primeros acercamientos al Museo se encontró como problema fundamental que la entidad no conocía a sus públicos y era una demanda de los especialistas conocerlos y además querían saber las implicaciones sociales del Museo.** Otro aspecto es que la **encuesta que aplica el departamento al público de algunas exposiciones no arroja datos suficientes que permitan profundizar en dichos públicos.**

La estrategia de comunicación del museo si bien se plantea segmentar a sus públicos para facilitar su trabajo, es evidente que eso todavía es una aspiración de la entidad pues **solo se tiene identificado y se trabaja con ellos, los segmentos infantil y adolescente**, que desde el Departamento de Servicios Educativos lo tienen bien controlado. **Las actividades de promoción siguen siendo generales y no particularizan en los diferentes públicos.**

El modo de trabajo de ambos departamentos influye en la manera en que los jóvenes perciben al Museo y se relacionan con él. De ahí, que las acciones del plan propuesto también tienen en cuenta este aspecto, y el **objetivo del plan** es contribuir al acercamiento del Museo Nacional de Bellas Artes hacia su público joven, desdibujando barreras psicológicas que los separan. **En lo sucesivo se plantean las acciones según los grupos antes mencionados. En la medida de lo posible se intenta sugerir las acciones al Museo, respetando los parámetros que deben**



acompañar a dichas acciones, expuestos en el epígrafe anterior: acción, objetivo, responsable y evaluación.

Teniendo en cuenta que los instrumentos aplicados en esta investigación detectaron que la mayoría de los **jóvenes estudiantes universitarios** –estudiantes de arte- tienen una idea conservadora del MNBA y del patrimonio. No ven a la entidad como espacio de actualización del arte y sobre todo el Museo sigue teniendo, para ellos, el velo elitista e inalcanzable. Sería conveniente que desde el Edificio de Arte Cubano:

Acción # 1: La dirección del Departamento de Colecciones y Curaduría se planteara **incluir en su política de exposición, en lo concerniente a criterios de selección de los temas, los criterios de los estudiantes de la Facultad de Artes Visuales, la Academia de San Alejandro y de Historia del Arte de la Universidad de La Habana.** Ello se podría organizar mediante una reunión con los especialistas del departamento y su directora como figura **responsable**, con el **objetivo** de reconocer los intereses temáticos de los jóvenes en las muestras exhibidas en el Edificio de Arte Cubano del MNBA. Esta actividad no requeriría de muchos **recursos**, con la disposición de la dirección y los demás especialistas podría ser suficiente. Una sugerencia de forma de **evaluación** sería, proponer el acuerdo de chequear en la próxima reunión su cumplimiento.

Acción # 2: El Departamento de Colecciones y Curaduría a través de la subdirección a la que pertenece podría **gestionar la firma de un convenio de práctica laboral con la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de las Artes y la Academia de San Alejandro para que los estudiantes puedan realizar sus prácticas laborales en el Museo**, con el **objetivo** de estrechar los vínculos laborales



entre el Museo y ambas instituciones escolares. Los **responsables** de la firma de ese tipo de convenios por lo general suelen ser los directivos de las instancias mencionadas. Esta actividad tampoco demandaría de muchos **recursos**, solo el *Convenio de Práctica Laboral* impreso donde se expongan los deberes y derechos de ambas partes. Y la forma de **evaluar** dicha actividad podría ser estableciendo un período anual donde se rinda cuanta del cumplimiento del convenio.

Acción # 3: Sería conveniente que, al finalizar la práctica laboral en el Museo, dicha entidad se planteara la posibilidad de que **los estudiantes puedan evaluarse con una exposición de fin de las prácticas en el Museo**, con evaluadores de sus centros de estudio y del Museo, con el **objetivo** de estimular a los jóvenes artistas a esforzarse por perfeccionar sus trabajos artísticos y sobre todo que se vean representados en las salas del Museo. Los posibles **responsables** de la actividad pudieran ser los tutores asignados a los estudiantes, tanto el de la parte del Museo como el profesor de su centro ya que ambos son responsables de la culminación de la práctica laboral. Fuese un gesto de colaboración importante que los diversos **recursos** materiales que demanden las exposiciones sean gestionados de manera conjunta entre el Museo y el centro educacional al que pertenezca el estudiante. La sistematicidad de esta acción se podría **evaluar** a través del procedimiento de evaluación anual del Convenio Laboral donde se verificaría si se efectuó o no según lo establecido.

Acción # 4: El Departamento de Colecciones y Curaduría se podría plantear la posibilidad de **realizar al menos dos encuentros previos a la organización del plan de exposiciones con los estudiantes de arte de la Facultad de Artes Visuales y la Academia San Alejandro**, dichos jóvenes podrán expresar sus intereses respecto



a las temáticas y artistas que les gustaría ver reflejados en las exposiciones del Museo. Esta acción se deberá realizar previa coordinación con las competencias pertinentes de ambos centros educacionales, con el **objetivo** de satisfacer los intereses y expectativas de los jóvenes artistas respecto a los temas tratados en las exposiciones del Museo. Pudieran ser **responsables** de la actividad especialistas designados por el Departamento de Colecciones y Curaduría. No se necesitaría de muchos **recursos**, solo una agenda y un bolígrafo para anotar las sugerencias de los estudiantes. Y se pudiera **evaluar** de forma sencilla, preguntándoles a los estudiantes participantes, al finalizar cada encuentro, si la actividad ha llenado sus expectativas o no y sugerencias para mejorarla.

Actividad # 5: El Departamento de Comunicación, como parte de su labor de promoción antes de la inauguración de cada exposición temporal, pudiera plantearse la posibilidad de **organizar una mesa redonda con especialistas del tema tratado en la exposición y el comisario implicado para debatir de forma interactiva con los jóvenes estudiantes de los tres espacios de enseñanza artística fundamentales:** Facultad de Artes Visuales, Facultad de Artes y Letras y Academia de San Alejandro, con el **objetivo** de elevar las expectativas de los jóvenes estudiantes de arte para que asistan a la exposición, a partir de poner en conocimiento de los jóvenes detalles y curiosidades de la misma. Podría ser **responsable** de coordinar la actividad un especialista del Departamento de Comunicación. Entre los pocos **recursos** que se pudieran necesitar está un espacio favorable para este tipo de diálogo. Y para su **evaluación**, al finalizar la mesa redonda, se les pudiera aplicar a los jóvenes participantes un breve cuestionario con no más de tres preguntas, en el



que se pregunte por el nivel de satisfacción respecto a la actividad, si consideran que se debe seguir realizando y algunos criterios para mejorarla.

Acción # 6: El Departamento de Colecciones y Curaduría podría plantearse también **incluir en su política de exposición la presencia de estudiantes de Historia del Arte de la Universidad de la Habana**, en el comisariado de algunas exposiciones, con el **objetivo** de integrar a dichos estudiantes en la organización de exposiciones del Museo. La acción debería tener como **responsable** al especialista del departamento implicado en la exposición. Esta acción solo necesitaría por **recursos** la disposición de la dirección y los comisarios del Departamento de llegar a este acuerdo. Y se pudiera **evaluar** chequeando en alguna reunión anual si se ha cumplido o no dicho acuerdo.

Acción # 7: El Departamento de Colecciones y Curaduría podría plantearse la posibilidad de **realizar al menos dos encuentros previos a la realización del plan de exposiciones con los estudiantes de Historia de Arte** donde estos jóvenes expongan sus intereses respecto a los temas a abordar en las exposiciones y los artistas que quieren ver reflejados, con el **objetivo** de satisfacer las preferencias de los jóvenes a través de las exposiciones que se realicen en el Museo. Pudiera ser **responsable** de la acción un comisario/a designado del Departamento para realizar los encuentros en la Facultad donde estudian estos jóvenes. No se necesitarían otros **recursos** que una agenda y un bolígrafo para anotar las sugerencias de los estudiantes. Y se pudiera **evaluar** de manera sencilla, al finalizar la actividad se les preguntaría a los estudiantes sus criterios respecto a la actividad y si proponen algunas ideas para mejorarla.



Acción # 8: El Departamento de Colecciones y Curaduría podría **invitar a algunos estudiantes de Historia del Arte a participar en la organización y montaje de exposiciones en el Museo siempre que la temática o el artista se corresponda con los intereses investigadores del estudiante.** En los encuentros que deben tener los especialistas del departamento con los estudiantes se pudiera conocer si alguno de ellos está investigando sobre el artista o la temática que abordarán las exposiciones temporales y ese es el momento para invitarlos a participar en el comisariado de las exposiciones, con el **objetivo** de contribuir a la experiencia formativa de los estudiantes y que estén en contacto directo con la labor expositiva del Museo, pues muchos serán comisarios una vez graduados. El **responsable** de la actividad pudiera ser el comisario/a del Departamento designado a participar en los encuentros. No se necesitaría grandes **recursos**, solo una agenda y un bolígrafo para anotar a los estudiantes invitados y los temas que investigan. Esta actividad se pudiera **evaluar** preguntándoles a los estudiantes invitados, una vez hayan participado en la colaboración de la exposición, cuánto les ha servido en su investigación y si les gustaría que se continuara realizando con otros estudiantes en futuros trabajos.

Acción # 9: El Museo podría ofrecerles a los jóvenes estudiantes de quinto año de Historia del Arte **la posibilidad de presentar sus trabajos de fin de grado en la entidad, con la presentación del comisariado de una exposición si así lo requiriera el trabajo,** con el **objetivo** de utilizar los espacios expositivos del Museo como extensión de las labores docentes de la Facultad de Artes y Letras. Pudiera ser **responsable** un comisario/a del Departamento de Colecciones y Curaduría designado para coordinar y acompañar al estudiante en la organización de la exposición. Los



recursos que requiera la exposición pudieran ser compartidos entre el Museo y la Facultad. La actividad se pudiera **evaluar** aplicando una sencilla encuesta de no más de dos preguntas, elaborada por los especialistas del Departamento de Colecciones y Curaduría, al público participante, en la cual se pregunte la opinión respecto a la calidad de la actividad y si debería continuar realizándose.

Acción # 10: El Departamento de Colecciones y Curaduría se debería plantear la posibilidad de **proyectar acciones para trabajar más cohesionado con los profesores de las facultades de Arte Visual e Historia del Arte y con los de la Academia de San Alejandro**. Es posible que para **lograr mayor cohesión fuera preciso que la directora del Departamento y los directivos de los tres centros educacionales se reunieran** con el **objetivo** de establecer un acuerdo respecto a la participación de los comisarios del Museo en determinadas reuniones de los departamentos de los centros educacionales de arte más importantes. Lo más lógico sería que los **responsables** de la reunión fueran la directora del Departamento de Colecciones y Curaduría y los jefes de los departamentos de arte de los centros educacionales. El **recurso** fundamental sería la disposición de los directores para reunirse y llegar al acuerdo. La acción se **evaluaría** en la medida en que fuera efectivo el acuerdo.

Acción # 11: Para darle continuidad a la acción anterior, **sería coherente que los comisarios del Departamento de Colecciones y Curadurías participaran en las reuniones de los departamentos de los tres centros escolares mencionados anteriormente, siempre que sean invitados**, con el **objetivo** de hacer coincidir los programas docentes y los programas de exposiciones del Museo con las necesidades de los estudiantes, orientando el cambio de actitudes de estos últimos y elevando los



niveles de interés de los jóvenes por los temas de las exposiciones del Museo. Podrían ser **responsables** los comisario/a del Departamento de Colecciones y Curaduría designados para participar en las reuniones. En esta acción no se necesitarían muchos **recursos**, solo una agenda y un bolígrafo para hacer las anotaciones necesarias en la reunión. Una manera de **evaluar** esta actividad pudiera ser realizando un seguimiento de la sistematicidad de la participación de estos comisarios en las reuniones, los cuales deberían llevar al Departamento los principales acuerdos y aspectos tratados para darles cumplimiento en el Museo.

Los **jóvenes profesionales del campo artístico, fundamentalmente artistas** tanto de nivel medio como superior, también reclamaron mayor atención por parte del Museo, por lo cual, a ellos pueden beneficiar algunas acciones que proponemos. Sería conveniente que desde el Edificio de Arte Cubano:

Acción # 12: El Departamento de Colecciones y Curaduría podría plantear la posibilidad de **dedicar cada año, una exposición colectiva en el Museo a los mejores graduados de arte del curso anterior de la Facultad de Artes Visuales y la Academia San Alejandro**, para ello, el comisario/a **responsable** de la exposición debería contactar con la secretaría de los centros educacionales para conocer la relación de los estudiantes mejores graduados del curso anterior al corriente. El **objetivo** sería lograr mayor representatividad de exposiciones de jóvenes artistas en el Museo, y al mismo tiempo, estimular una percepción más inclusiva respecto a los espacios expositivos de la entidad. En cuanto a los **recursos** que demande cada exposición, se pudiera emplear el procedimiento habitual utilizado para solicitarlos. Para **evaluar** la acción se pudiera elaborar una encuesta sencilla que recoja las



opiniones de los públicos sobre la exposición de manera específica y la acción de manera general.

Acción # 13: El Departamento de Colecciones y Curaduría se podría plantear, además, **realizar cada dos años, una exposición colectiva de jóvenes artistas que tengan hasta cinco años de egresados de la Facultad de Artes Visuales y la Academia San Alejandro.** Para ello, al igual que en la acción anterior, el comisario/a **responsable** de la exposición debería contactar con la secretaría de las entidades educacionales para conocer la relación de los jóvenes egresados de las últimas cinco graduaciones, así contactar con ellos y conocer su disponibilidad para la exposición. El **objetivo** sería promover el trabajo de jóvenes artistas y que se vean representados en las salas expositivas del Museo. Se utilizarían los procedimientos habituales para solicitar los **recursos** de las exposiciones temporales del Museo. Y se podría **evaluar** a través de una encuesta de no más de tres preguntas, que recoja las opiniones de los públicos sobre la exposición y la actividad, se pudiera preguntar si desean que se continúe realizando la misma y alguna sugerencia para mejorarla.

Aunque no es elevado el porcentaje de **jóvenes con profesiones y ocupaciones distantes al campo artístico**, que reclaman mayor acercamiento del Museo hacia ellos, existen jóvenes que sí lo demandan; estos, muchas veces, **no reciben información sobre las actividades del Museo y las inauguraciones de las exposiciones, por lo que no las conocen.** Y la mayoría piensa que las exposiciones del Museo son para conocedores de arte. Un acercamiento de la institución hacia estos jóvenes podría favorecer un cambio de percepción sobre las exposiciones y la entidad. Sería conveniente que desde el Edificio de Arte Cubano:



Acción # 14: Sería conveniente que, el Departamento de Comunicación, antes de la inauguración de cada exposición temporal y como parte de su labor de promoción, se planteara la posibilidad de **coordinar al menos cuatro encuentros que propicien charlas interactivas con jóvenes estudiantes de diferentes universidades e institutos politécnicos**. En estos encuentros podrían ser invitados el comisario de la exposición temporal que corresponda y cuando sea posible el artista para charlar sobre la exposición que tendrá lugar, para lograr la acción, como es lógico, se deberá coordinar previamente la visita con los responsables de cada centro, con el **objetivo** de motivar a los jóvenes estudiantes universitarios y politécnicos a asistir a las exposiciones. Podría ser **responsable** de coordinar la actividad un especialista designado del Departamento de Comunicación. El mayor **recurso** que se necesitaría es la disposición de los involucrados para realizarla con calidad. La actividad se pudiera **evaluar** preguntándole a los estudiantes, a modo de breve entrevista, sobre sus opiniones respecto a la misma y si les interesaría volver a participar en actividades como esta en el futuro.

Acción # 15: El Departamento de Comunicación y Publicaciones podría plantearse la posibilidad de **distribuir anuncios, promocionando las exposiciones temporales del Museo no solo en escuelas y universidades relacionadas con el arte, sino extenderse a instituciones educativas diversas**, con el **objetivo** de llegar a mayor cantidad de público joven. Podrían ser **responsables** los especialistas del Departamento encargados de distribuir los anuncios promocionales por los diferentes centros educativos. Entre los principales **recursos** se necesitaría el papel y la impresora para imprimir los anuncios promocionales. Esta acción se podría



evaluar mediante un chequeo que realizaría la dirección del Departamento para verificar si han sido distribuidos los anuncios en los centros acordados.

Y para este público menos relacionado con el arte, que **no solo es público joven sino más general**, desde el Edificio de Arte Cubano:

Acción # 16: El Departamento de Comunicación podría plantearse, como parte de su labor de promoción, antes del día de la inauguración y luego de la misma **realizar un mínimo de seis charlas de forma creativa donde se den a conocer las exposiciones temporales, no solo en centros escolares sino en centros de trabajo**, previa coordinación con las autoridades competentes, con el **objetivo** de motivar a las personas a asistir a las exposiciones del Museo. Podría ser **responsable** de la actividad un especialista designado del Departamento de Comunicación. El principal **recurso** sería la disposición de los encargados de la acción de realizarla con calidad. Se podría **evaluar** al finalizar la acción preguntándoles a las personas a manera de breve entrevista su nivel de satisfacción respecto a la actividad, si les gustaría que se siguieran realizando charlas como esas y que sugieren para mejorarlas.

Acción # 17: El Departamento de Comunicación podría también plantearse la posibilidad de **realizar la celebración de actos públicos en diferentes sitios de la ciudad**, como pueden ser los parques y las plazas, para así dar a conocer las exposiciones temporales del Museo, con el **objetivo** de visibilizar más las exposiciones temporales del Museo y atraer mayor cantidad de público, no solo joven. Podrían ser **responsables**, los especialistas de Departamento encargados de realizar dichos actos. Serían esenciales dos **recursos** básicos, la capacidad de los encargados de la actividad de coordinar el acto y un sistema de audio que incluya un



micrófono y un amplificador de voz que permita mayor alcance de la voz entre los participantes. Como forma de **evaluación**, al terminar el acto se podría medir el estado de opinión de las personas respecto a la acción.

Acción # 18: El Departamento de Comunicación podría utilizar el recurso alternativo, que actualmente no utiliza, de **fijar carteles promocionales de las exposiciones temporales en lugares públicos de la ciudad**, destinados para ello, con el **objetivo** de llegar a más cantidad de público no solo a jóvenes. Podrían ser **responsables** algunos especialistas del Departamento de Comunicación. Esta acción necesitaría básicamente tres **recursos**: recurso humano, sería un diseñador para diseñar los carteles y los materiales para imprimir y pegar los mismos. Para **evaluar** la actividad la dirección del Departamento se encargará de verificar que se haya realizado la actividad exitosamente.

Acción # 19: El Departamento de Comunicación podría plantearse la posibilidad de **proyectar la creación de una aplicación informática para el móvil que funcione a través de la intranet**, sin tener que conectarse a Internet, que le ofrezca la posibilidad a los jóvenes y público general de mantenerse actualizados sobre las exposiciones temporales del Museo, el **objetivo** es adaptar la manera de promocionar las exposiciones a las vías que utilizan los jóvenes y personas en general para comunicarse en la actualidad. Y aunque en Cuba existen evidentes obstáculos para la conectividad, como mencionamos anteriormente, paulatinamente son más las personas que logran acceder a los medios tecnológicos de comunicación. Podría ser **responsables** un especialista del Departamento de Comunicación y un informático destinado a elaborar la aplicación. Se podrían necesitar como **recurso** humano un



informático que elabore la aplicación y un ordenador para ello. La acción se podrá **evaluar** cuando quede instalada la aplicación para el consumo de los usuarios.

Acción # 20: Entre los programas televisivos que el Departamento de Comunicación utiliza para promocionar las exposiciones del Museo está la *Emisión Estelar del Noticiero de la Televisión Cubana*, que es el informativo más importante del país, con gran audiencia nacional; en el espacio de las *Culturales* se suele informar sobre lo acontecido el día de la inauguración de las exposiciones del MNBA, sin embargo **se sugiere plantear la posibilidad de que, en dicho espacio se puedan anunciar las exposiciones antes de su inauguración**, con el **objetivo** de informar a mayor cantidad de personar que pudieran interesarse en asistir a la inauguración de las exposiciones temporales. El **responsable** sería el especialista del Departamento encargado de llevar a la sede del Noticiero la noticia de la exposición temporal. Solo se necesitaría como **recurso** la disposición del especialista encargado de llevar la noticia a la sede del *Noticiero Nacional*. Esta acción se **evaluaría** cuando salga al aire la noticia de la exposición temporal.

Luego de sugerir algunas acciones para acercar el **público joven y público general** al Museo, **se exponen otras acciones que podrían mejorar el trabajo que realiza el MNBA para conocer a su público.**

Acción # 21: Sería conveniente que el Departamento de Colecciones y Curaduría se planteara la posibilidad de **evaluar en qué medida se cumplieron las expectativas e intereses del público en las exposiciones temporales**; para ello podrían elaborar e implementar una encuesta y realizar entrevistas al público sistemáticamente y no dejarle esta labor solo al Departamento de Comunicación, con el **objetivo** de perfeccionar el trabajo expositivo en función del público. Podría ser



responsable un comisario/a del Departamento designado para ello. No se necesitarían más **recursos** que papel e impresora para imprimir las encuestas. Una manera de **evaluación** pudiera ser que, en una reunión del Departamento, después de inaugurada la exposición, se analicen los resultados de la encuesta y entrevistas realizadas y luego sería conveniente un seguimiento del público mientras dure la muestra.

Acción # 22: El Departamento de Comunicación y Publicaciones podría plantearse la posibilidad de **seleccionar un especialista encargado de la coordinación de los estudios de público en el Museo**, con el **objetivo** de organizar la labor relacionada sobre dichos estudios. La **responsabilidad** de esta acción, lo más lógico es que recaiga sobre el director del Departamento. El **recurso** fundamental sería solo contar con la disposición del director para designar la tarea a un especialista del Departamento. Una manera de **evaluar** la acción podría ser que el especialista designado rindiera cuentas de la labor realizada para impulsar los estudios de público en el MNBA, en alguna reunión del Departamento.

Acción # 23: El Departamento de Comunicación y Publicaciones podría plantearse la posibilidad de **implementar instrumentos como la encuesta, entrevista y otros que considere oportuno, que ayuden a la segmentación del público del MNBA**; los niños y adolescentes están bien identificados por el Departamento de Servicios Educativos, en esta investigación se ha logrado conocer a los jóvenes hasta 30 años, pero el público adulto de diferentes edades aún está por explorar. El **objetivo** sería conocer y profundizar en los segmentos del público que visita el Museo. El **responsable** debería ser el especialista encargado de la coordinación de los estudios de público. En cuanto a los **recursos**, sería conveniente



que el Departamento pusiera a disposición de esta acción todo el material que requiera como hojas e impresora para imprimir encuestas y un ordenador para procesar los resultados. Para **evaluar** sistemáticamente esta acción el mencionado coordinador debería rendir cuentas en todas las reuniones del departamento sobre los progresos que han tenido los estudios de público en el Museo.

Acción # 24: El Departamento de Comunicación podría plantearse la posibilidad de **dirigir sus acciones de promoción atendiendo a la segmentación del público y no realizarlas de forma general como si el público fuera homogéneo, como lo ha hecho hasta ahora**, con el **objetivo** de perfeccionar el trabajo de promoción de exposiciones del Departamento. El **responsable** sería el coordinador de los estudios de público. Se privilegiarían los **recursos** humanos e intelectuales, pues los especialistas deben poner en marcha la creatividad en aras de crear acciones que motiven a los jóvenes y público general a asistir a las exposiciones. Una manera de **evaluar** la acción sería que el jefe del departamento controlara las acciones que se organicen, para su posterior implementación.

Acción # 25: El Departamento de Comunicaciones podría plantearse también la posibilidad de **aplicar un instrumento de recogida de información sobre los intereses del público**, dicho instrumento que podrá ser una encuesta en forma de cuestionario deberá preguntar a las personas, entre otros aspectos, sobre **el tema que les gustaría ver representado en una exposición del Museo**, con el **objetivo** de ajustar las temáticas abordadas en las exposiciones a los intereses de los diferentes segmentos del público para así motivarlos a asistir. Con un coordinador de los estudios de público, lo más lógico es que el mismo fuera el **responsable** de dicha actividad. De implementarse esta acción se necesitarían como **recursos** básicos



papel y la impresora para imprimir los cuestionarios. Esta acción se podría **evaluar** cuando tras la tabulación y los análisis de las encuestas, los resultados sean enviados a los comisarios del Departamento de Colecciones y Curaduría para que lo tengan en cuenta en el momento de proyectar las exposiciones.

Acción # 26: Sería conveniente que, desde el Departamento de Comunicaciones y Publicaciones, el coordinador de los estudios de público se planteara entre sus acciones principales **gestionar de manera constante y sistemática dichos estudios en el MNBA**, con el **objetivo** de garantizar la sistematicidad de los estudios de público en el Museo que contribuyan al perfeccionamiento del trabajo en la entidad en todos los ámbitos. El **responsable** como se ha sugerido sería el coordinador de los estudios de público. Se recomienda que, en la medida de lo posible, se pongan a disposición todos los **recursos** necesarios para realizar con calidad los estudios de público en el MNBA. Se sugiere que una manera de evaluar la acción es que la dirección del Departamento de Comunicación y Publicaciones en las reuniones mensuales evalúe la gestión del coordinador de los estudios de público, respecto a las acciones proyectadas para dichos estudios en el MNBA.





Ilustración 24. Jóvenes respondiendo encuesta. Foto: Natalie Paz.



5

Conclusiones

La presente investigación, basada en el método sociológico de investigación y con la ayuda de tres instrumentos metodológicos –encuesta, grupo de discusión y test de frases incompletas- logró **identificar el perfil del público joven cubano** de las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano del MNBA, **explicar las representaciones del patrimonio artístico en dicho público** y **proponer un plan de acciones** para mejorar la relación de los jóvenes con las exposiciones temporales. Todo lo cual, se ha venido desarrollando en los capítulos anteriores por la propia naturaleza de la investigación y en este lugar sintetizamos.

El capítulo se ha organizado en epígrafes que se corresponden con los tres objetivos de la investigación mencionados en síntesis en el párrafo anterior. Así, el epígrafe 5.1. *Perfil del público joven cubano de las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano del MNBA*, expone las características fundamentales de dicho público según las variables sociodemográficas: edad, nivel de escolaridad, profesión y ocupación. El 5.2. *Las representaciones sociales del patrimonio artístico en el público joven cubano de las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano del*



MNBA, explica la diversidad de representaciones a través de un esquema elaborado en esta investigación reflejando la teoría del *Núcleo Central* y mediante las representaciones comunes y específicas en los distintos grupos de jóvenes analizados. Y el epígrafe 5.3. *El plan de acciones* expone una valoración general de los fundamentos y directrices que conforman del plan propuesto.

5.1. Perfil del público joven cubano de las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano del MNBA

El **perfil del público joven cubano**, el cual era desconocido hasta este momento, se determinó a partir de las variables sociodemográficas: edad, nivel de escolaridad, profesión y ocupación, de este modo se puede afirmar que el público joven de las exposiciones temporales de la entidad, **se corresponde con el de jóvenes de entre 23 y 30 años fundamentalmente** -en menor medida los de 20 a 22- **relacionados con el campo artístico: estudiantes universitarios, generalmente de artes visuales** de la Facultad de Artes Visuales, **conservación del patrimonio** de la Facultad de Artes de la Conservación del Patrimonio Cultural e **Historia de Arte** de la Facultad de Artes y Letras; **artistas; críticos; comisarios y profesores universitarios** de artes plásticas y asignaturas afines. Por esa razón **las vías más utilizadas por los jóvenes para conocer las exposiciones** están en el **marco del boca a boca**, fomentadas por **relaciones interpersonales, de trabajo, estudio y amistad**.



5.2. Las representaciones sociales del patrimonio artístico en el público joven cubano de las exposiciones temporales del Edificio de Arte Cubano del MNBA

Para **explicar las representaciones del patrimonio artístico en el público joven cubano de las exposiciones temporales** del Edificio de Arte Cubano se **relacionaron las variables sociodemográficas** con las **variables interpretativas**: valoración, significación, usos y estereotipos; dichas variables fueron medidas a través de las técnicas de investigación expuestas. La triangulación de información permitió arribar a las siguientes conclusiones:

La **Teoría de la Representación Social ha demostrado**, una vez más, **su valía en función de explicar aspectos del fenómeno patrimonial**, pues articula lo social, cultural e histórico presentes en los procesos de construcciones subjetivas que dan cuenta de las implicaciones sociales del fenómeno. Ello se hace palpable en esta investigación al demostrar que **las representaciones que del patrimonio artístico cubano tienen los jóvenes, conforman un corpus multidimensional en el que confluyen las valoraciones, significaciones, los usos y estereotipos del patrimonio artístico en ese sector social que van conformando las prácticas, actitudes y discursos en relación con dicho patrimonio. La utilización de la teoría en este estudio aspira a fortalecer la arista de indagaciones subjetivas en el campo de los estudios de públicos de museos.**

El análisis de las variables y sus resultados dieron cuenta del **doble sistema de las representaciones sociales: central y periférico**. Además, proporcionaron la información necesaria con la cual se conformaron los **procesos de anclaje y**



objetivación de las representaciones. Se determinaron las **funciones y la estructura** de las representaciones en este caso concreto. La información obtenida en cada uno de los instrumentos aplicados fue contrastada con el resto de ellos, con el objetivo de determinar **los aspectos comunes y diferentes en las representaciones que tienen los jóvenes respecto al patrimonio artístico. En lo sucesivo se detallan cada uno de estos elementos.**

Procesos de anclaje y objetivación de las representaciones del patrimonio artístico en los jóvenes.

Se pudo confirmar que, en los **jóvenes estudiantes universitarios**, en el **proceso de objetivación** de la representación, **la imagen que traducen del patrimonio artístico es de obras de arte de reconocido valor estético pertenecientes al pasado**; así, transforman el concepto de patrimonio artístico en una imagen concreta, este es el proceso que Moscovici denomina, *núcleo figurativo*. En el **proceso de anclaje**, complemento del anterior, estos jóvenes **asocian esta traducción que hacen del patrimonio artístico con estructuras y redes de significaciones que ya tienen incorporadas con anterioridad relacionadas con el objeto, como es la idea del Museo como espacio donde se resguarda el arte del pasado**, por eso las interpretaciones y significaciones que generan están asociadas al patrimonio como ‘un viaje al arte cubano del pasado’ y ‘un tesoro artístico que se debe preservar’.

En cambio, los **jóvenes profesionales del campo artístico**, en el **proceso de objetivación**, **la imagen que traducen del patrimonio artístico es de obras de arte de reconocido valor estético, no solo pertenecientes al pasado sino también las del quehacer artístico más actual que tienen significación histórica, simbólica y**



social, conformándose así el *núcleo figurativo* de la representación. En este grupo de jóvenes **el proceso de anclaje está determinado por las creencias, opiniones y redes de significaciones ya establecidas, asociadas al Museo como espacio de actualización en materia de arte y los conocimientos adquiridos por la experiencia dentro del campo**; de ahí que las interpretaciones que hacen del patrimonio artístico están más relacionadas con las ideas de ‘evolución artística’, ‘desarrollo del arte’ y ‘constante elaboración del arte’.

Los jóvenes menos relacionados con el campo artístico, en el **proceso de objetivación**, la imagen que traducen del patrimonio artístico es de obras de arte de reconocido valor estético que forman parte de la cultura cubana; esta imagen está más asociada a los referentes sociales, ya sea a través de familiares, amigos, etc., que a los conocimientos de arte adquiridos por su formación profesional, evidentemente. Y en el **proceso de anclaje intervienen más las ideas, opiniones y valoraciones de tipo simbólico-afectivo**, pues asocian el patrimonio artístico con la identidad, la nacionalidad y el orgullo.

El doble sistema de las representaciones del patrimonio artístico: el central y periférico

La teoría del núcleo central propuesta por Jean-Claude Abric ayuda a comprender mejor la organización de las representaciones del patrimonio artístico que tienen los jóvenes, como fue explicada en el capítulo correspondiente de esta tesis. La estructura que Abric llama **núcleo central** de la representación social **es la parte común a todos los jóvenes y que no varía en la representación permitiendo la estabilidad de esta**. Las ideas, nociones e imágenes que tienen los jóvenes cubanos del patrimonio artístico, en primera instancia, está regida por las ideas, nociones e



imágenes históricamente asociadas al patrimonio artístico por la sociedad a la que pertenecen, esto habla de un lenguaje común, compartido por los miembros de dicha sociedad, lo que hace que en **todos los jóvenes se represente el patrimonio artístico como obras de arte de reconocido valor estético**, en eso coinciden todos.

La otra estructura que conforma una representación son los **elementos periféricos**, estos en realidad permiten el funcionamiento de la representación, pues al estar determinados por el contexto social, los grupos a los que se pertenece, las percepciones individuales, etc. **son los responsables de variaciones en las representaciones, determinando las representaciones sociales en cada grupo**; en este caso que se estudia los constituyen: los **conocimientos que tienen los jóvenes sobre el patrimonio artístico**; los **estereotipos que se reproducen dentro de los grupos sobre el arte, el patrimonio y el Museo**; las **opiniones que tienen los jóvenes de los espacios de exposición del Museo**; el **nivel de implicación en el campo artístico** y las **motivaciones que tienen para asistir a exposiciones**.



Este doble sistema de las representaciones se puede representar de la manera siguiente:



Figura 18: Teoría del Núcleo Central. Elaboración propia.

Funciones de las representaciones del patrimonio artístico en los jóvenes.

En la investigación quedan bien identificadas las cuatro funciones básicas de la representación social propuesta por Jean-Claude Abric, explicadas en el trabajo. **A través de la información y los saberes sobre arte y patrimonio que le llega a los jóvenes por disímiles vías de acuerdo con el grupo social al que pertenecen, queda asentado el cuadro de referencias comunes, que es asociar el patrimonio**

artístico con las obras de arte de reconocido valor estético, con sus matices según los grupos; esto posibilita el intercambio, la comunicación social y la diversidad de explicaciones y asociaciones que hacen los jóvenes del fenómeno patrimonial, cumpliéndose así la **función de conocimiento**.

Las representaciones que del patrimonio artístico cubano tienen los jóvenes remiten a la **función identitaria**, no solo por **los sentimientos de orgullo y nacionalidad que experimentan al evocar dicho patrimonio**, que ya eso de por sí es un elemento de peso, sino porque **los aspectos comunes de las representaciones ubican a los jóvenes dentro de la sociedad cubana**, esto se puede comprobar en la expresión por ellos reiterada al referirse al patrimonio artístico como 'lo que nos une y al mismo tiempo nos diferencia en materia artística y cultural de los demás'. **Ello evidencia que las representaciones del patrimonio artístico en los jóvenes permiten la cohesión social, pues se sienten partícipes de una identidad cultural común que los distingue de otras sociedades.**

La **función de orientación** de las prácticas se ve nítidamente en las motivaciones y los usos que hacen los jóvenes del patrimonio. **Según las representaciones del patrimonio que tienen los diferentes públicos jóvenes así son las prácticas y relaciones que establecen con él**, como ha quedado demostrado en el análisis de las variables. Los jóvenes más relacionados con el campo artístico sostienen una relación de proximidad con el patrimonio y los jóvenes menos vinculados con el campo, evidentemente mantienen una relación más distante, pero en ambos casos es siempre **una relación de respeto hacia el objeto de representación, en este caso el patrimonio artístico.**



Del mismo modo, la **función justificadora** es evidente en este estudio en el momento en que **las representaciones que tienen los jóvenes**, marcadas por reproducciones de estereotipos respecto al arte, el museo y los espacios expositivos **justifican las exclusiones y autoexclusiones que se generan al interior de los diferentes grupos de jóvenes, en relación con la asistencia a las exposiciones del Museo.**

Estructura de las representaciones del patrimonio artístico: actitud, información y campo de la representación

En esta investigación se pudo demostrar la interrelación de los tres componentes que estructuran la representación propuestos por Moscovici, que fueron abordados en el capítulo concerniente a la teoría. Dicha interrelación se evidencia en cada uno de los grupos analizados.

En los **jóvenes estudiantes universitarios** perduran ideas conservadoras respecto al patrimonio artístico, pues poseen **información del arte y el patrimonio**, si bien correcta, por las carreras que estudian, **insuficiente** aún; ello condiciona su **actitud** hacia dicho patrimonio y **asisten a las exposiciones del MNBA solo para informarse del arte más clásico**, sin lograr ver otras posibilidades que ofrece la institución.

En los **jóvenes profesionales relacionados con el campo artístico**, la experiencia, **información**, conocimiento y cercanía con el patrimonio artístico y el MNBA es mayor y estos saberes condicionan la **actitud** que mantienen hacia el patrimonio y el Museo, **al utilizar las exposiciones de la entidad como espacios de**



actualización del arte y el patrimonio artístico cubano, al tiempo que la asistencia de estos jóvenes al Museo se produce con mayor frecuencia.

Del mismo modo, en los **jóvenes menos relacionados con el campo artístico**, los insuficientes conocimientos e **informaciones** que tienen sobre el arte, el patrimonio y el MNBA condicionan la **actitud** que tienen respecto a estos últimos, así **los comportamientos respecto al patrimonio artístico tienden a estar relacionados con motivaciones de índole más simbólico-afectivo que cognitivo**, fundamentalmente.

El **campo de las representaciones**, como es el aspecto más abarcador, donde se ordenan y jerarquizan los contenidos representacionales, en el cual se incluyen las dos dimensiones anteriores, **se analizó de manera global todo el discurso de los jóvenes respecto al patrimonio artístico**, no sin antes contrastar los resultados de los diferentes instrumentos aplicados.

Los indicadores expresan que **la imagen más cercana y recurrente que tienen los jóvenes del patrimonio artístico son las obras de arte de reconocido valor estético**. En este sentido, **perciben las exposiciones temporales del Museo como espacios por excelencia donde pueden ser apreciadas dichas obras**. La visita a **exposiciones en el Museo les transmite satisfacción**, pues ven cumplidas sus expectativas de aprendizaje y acercamiento al patrimonio artístico de la nación y a la historia de Cuba. Sin embargo, **son evidentes los rasgos de insatisfacción en algunos jóvenes estudiantes y artistas, principalmente, respecto a la relación que la institución mantiene hacia ellos**, reflejado en cierto distanciamiento entre ambas partes.



Desde la investigación se intuye que la **insatisfacción antes mencionada puede estar relacionada con la idea que mantienen los más jóvenes, especialmente los estudiantes, sobre el Museo, visto por ellos solo como custodio y expositor de obras pertenecientes al pasado y poco actualizado**, mientras que los jóvenes de mayores edades, fundamentalmente los profesionales del campo, con los cuales la institución mantiene vínculos más estrechos, reconocen al Museo como escenario obligatorio para mantenerse actualizado en materia de artes plásticas en el ámbito nacional. **Lo anterior es uno de los motivos que justifica la propuesta del plan de acciones aportado en esta tesis.**

El **elemento cognitivo también influye en la formación de representaciones del patrimonio artístico**. Evidentemente, los jóvenes profesionales con más conocimientos y experiencia dentro del campo artístico representan el patrimonio como obras de reconocida calidad estética, pero no solo las obras de arte que ya forman parte de la historia de la plástica en Cuba, sino también aquellas obras de la más reciente creación artística del país, pues reconocen que el patrimonio está en constante desarrollo. Esta visión no es posible encontrarla en el grupo de estudiantes que constantemente está apelando a la necesidad de conocimiento y aprendizaje.

La creencia colectiva de que el arte es solo para los entendidos en la materia puede estar motivada por **la reproducción de estereotipos** provenientes, principalmente, de agentes del campo artístico, como los artistas, comisarios y profesores de arte, quienes fomentan, sin ser esas sus intenciones, que los jóvenes poco relacionados con el arte se sientan menos capaces de entender o disfrutar las obras, y por ello mismo, menos motivados a asistir a exposiciones. Esto hace que la brecha entre el número de asistentes a exposiciones en el Museo que son



conocedores de arte y el número de asistentes pocos relacionados con el campo sea cada vez mayor.

Por otro lado, **la imagen que tienen los jóvenes del Edificio de Arte Cubano del MNBA es la de un espacio que simboliza el patrimonio artístico de la nación** y establecen una correlación entre ellos. A tal punto que, en muchos jóvenes dicho espacio despierta los mismos sentimientos de identidad, nacionalidad y orgullo que el patrimonio artístico.

Los contenidos de **las representaciones del patrimonio artístico se sustentan en tres pilares** fundamentales: **la dimensión cognitiva** que tiene su fundamento en conocimientos e informaciones que determinan las motivaciones, actitudes y los usos del patrimonio en los jóvenes; **la reproducción de estereotipos** que se sustenta en las ideas y creencias preconcebidas que tienen los diferentes grupos de jóvenes analizados sobre el patrimonio artístico y condicionan determinadas prácticas y **el elemento simbólico-afectivo** reflejado en las asociaciones, valoraciones y significaciones del patrimonio artístico en los jóvenes.

Aspectos comunes y diferentes de las representaciones del patrimonio artístico en los jóvenes.

Los contenidos de las representaciones del patrimonio artístico permitieron distinguir **representaciones coincidentes en todos los jóvenes, más relacionadas con el núcleo central** de la estructura de la representación y **representaciones específicas según los distintos grupos analizados que guardan más relación con los elementos periféricos** de la misma.



Las representaciones del patrimonio artístico en las que coinciden todos los jóvenes son las siguientes:

- ✓ Representación artística: se representan el patrimonio artístico como las obras de arte de reconocido valor estético.
- ✓ Representación simbólica: se representan el patrimonio artístico en estrecho vínculo con las exposiciones del Edificio de Arte Cubano del MNBA, espacio asociado como un símbolo del patrimonio artístico en el país.
- ✓ Representación identitaria: se representan el patrimonio artístico como una figura que despierta sentimientos de nacionalidad, orgullo, pertenencia y protección, visto a través de las exposiciones que producen y reproducen significados que generan procesos de identidad cultural.
- ✓ Representación cultural: el patrimonio artístico es representado como conformador de la cultura e idiosincrasia cubana.
- ✓ Representación histórica: los jóvenes coinciden en reconocer en el patrimonio artístico parte de la historia de Cuba, la imagen del patrimonio los remite a obras que reflejan y forman parte de hechos y acontecimientos históricos de la nación, por lo que además lo asocian al aprendizaje histórico.

Las representaciones del patrimonio artístico específicas en cada grupo se determinaron de la siguiente manera:

En los **jóvenes estudiantes universitarios las representaciones están fundamentalmente determinadas por la reproducción de estereotipos e insuficientes conocimientos relacionados con el patrimonio**, que los lleva a tener un pensamiento más tradicional; un estereotipo que influye en ese pensamiento es el



de visualizar al Edificio de Arte Cubano del MNBA como custodio y expositor de obras de arte perteneciente al pasado.

En los **jóvenes profesionales del campo artístico las representaciones están fundamentalmente determinadas por la dimensión cognitiva**, es evidente mayor cantidad de información y conocimientos sobre el patrimonio en estos jóvenes, ello los condiciona a tener un pensamiento más actualizado que refleja un derribo de estereotipos relacionados con la imagen del Museo, en este sentido prevalece la imagen del Edificio de Arte Cubano del MNBA como espacio de actualización artística y de obligada visita.

En los **jóvenes con lazos más distantes al campo artístico, las representaciones están determinadas, principalmente, por el elemento simbólico-afectivo**; visualizan al Edificio de Arte Cubano del MNBA como espacio donde pueden acercarse al patrimonio artístico, conocer más de la cultura y la historia cubana, y encuentran satisfacción espiritual.

Los **estereotipos** relacionados con la creencia que tienen los jóvenes de que es necesario tener conocimientos sobre arte para asistir a una exposición temporal en el Edificio de Arte Cubano del MNBA **tienen su efecto en dos sentidos**:

- ✓ Generan discursos excluyentes por parte de los jóvenes más relacionados con el campo artístico, que persisten dentro del campo y se hacen extensivos a otros sectores sociales.
- ✓ Reproducen prácticas de autoexclusión al interior de los grupos conformados por jóvenes menos relacionados con el campo artístico que, pudiendo ponerse en contacto con el patrimonio que muestran las exposiciones, no lo hacen



con frecuencia pues están convencidos de no poder comprender el arte y deciden no asistir a estos espacios.

La relación de los jóvenes con el MNBA y con el patrimonio artístico que resguarda, se halla en franco proceso de acercamiento y consolidación, así lo demuestra el alto porcentaje (86,5 %) de jóvenes satisfechos con la relación que sostiene la institución con ellos. Sin embargo, el otro porcentaje (13,4 %) de jóvenes menos satisfechos, aunque es minoría, **explicita que aún quedan acciones por implementar por parte de la entidad para continuar acortando las brechas que los distancian.**

A ello, justamente, se refiere el subepígrafe que viene a continuación y que cierra el capítulo. **La presente investigación, aunque teóricamente se incluye en el grupo de estudios de público interesados en las construcciones simbólicas de los sujetos, también se acercó a la gestión de museos** en un gesto necesario para lograr el tercer y último objetivo que nos planteamos, **proponer un plan de acciones** al MNBA.

5.3. Plan de acciones

Este estudio pone a disposición del Museo Nacional de Bellas Artes un plan de acciones con el objetivo de acercar el Museo, no solo al público joven, sino al público general, desdibujando barreras psicológicas que los separan. Las acciones están **fundamentadas en los resultados obtenidos por los tres instrumentos metodológicos aplicados en la investigación que dan cuenta de las representaciones del patrimonio artístico en el público joven.**



El plan está compuesto por 26 acciones divididas en cuatro secciones perfectamente identificables: el primer bloque de acciones dirigido a los **jóvenes estudiantes universitarios de arte**, dicho bloque contiene el mayor número de acciones (42,3%) pues fueron estos los que más demandaron un mayor acercamiento de la entidad hacia ellos. El segundo bloque de acciones dirigido a los **jóvenes profesionales del campo artístico, principalmente artistas** tanto de nivel medio como superior (7,7%), estos jóvenes también demandaron mayor acercamiento del Museo, **aunque fue significativa la presencia de ellos en todas las exposiciones temporales.**

El tercer bloque de acciones dirigido a los **jóvenes con profesiones y ocupaciones distantes al campo y público general** (26,9%), pues, aunque en este grupo no fueron numerosos los jóvenes que demandaron más acercamiento al Museo, algunos sí lo sugirieron, además, **desde esta investigación se estimó pertinente recomendar acciones para motivar la asistencia de estos jóvenes a las exposiciones temporales ya que es minoría la presencia de ellos en el total de muestras.** Y el cuarto bloque de acciones está dirigido a los **dos departamentos directamente implicados en la organización y promoción de las exposiciones temporales del Museo** (23,1%) aunque la mayoría de las acciones se dirigen al Departamento de Comunicación y solo una, en este bloque, al Departamento de Colecciones y Curaduría.

El plan de acciones tiene dos características fundamentales, la primera, es que dichas **acciones han sido pensadas y elaboradas en forma de sistema en la medida de lo posible**, donde una es derivada de la siguiente; así, se puede percibir coherencia y continuidad en el trabajo realizado. La segunda característica es que con



estas acciones se podrían **garantizar importantes efectos en la mejora de la relación del Museo con los jóvenes con el menor empleo de recursos materiales y financieros posibles, lo que rentabiliza la acción y redunda en su efectividad y sostenibilidad.**

La propuesta del plan de acciones **intenta ser una contribución a la gestión de la política cultural de la entidad** en relación con el público joven de manera específica y el público general de manera más abarcadora, **a partir de conocer las representaciones del patrimonio artístico en este segmento de público específico.**





Ilustración 25. Exposición: 'Juego de Ángeles'. Foto: Cortesía del MNBA.



6

Fuentes y Bibliografía

Como toda investigación, esta precisó de una amplia revisión de textos para analizar y sintetizar la información necesaria, en el afán por conocer mejor el objeto de estudio y alcanzar los objetivos propuestos. A continuación, se intenta explicar la procedencia de la mayoría de las fuentes utilizadas y se expone la bibliografía consultada.

6.1. Fuentes

Por respeto a la ética profesional se cuidó en todo momento que las fuentes²⁴⁰ fueran fiables y se siguió el criterio de que, independientemente de que se entienda la noción de **fuentes primarias**²⁴¹ (información de primera mano), **secundarias** (procesada) y **terciarias**²⁴² (recopilación de fuentes especializadas para consultar),

²⁴⁰ Carmen Barranco Expósito, Las fuentes documentales en Trabajo Social, 2001, <https://cbarra.webs.ull.es/PUBLICACIONES/6.pdf> (Consultado el 3 de febrero 2020)

²⁴¹ Tatiana Mejía Jervis, ¿Qué son las Fuentes Primarias y Secundarias? <https://www.lifeder.com/fuentes-primarias-secundarias/> (Consultado el 3 de febrero 2020)

Manuel Sánchez Zorrilla, Las fuentes en la investigación jurídica, *Derecho y cambio social* Año 11, Nº. 37, 2014, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4750987> (consultado 3 de febrero 2020)

Marisol Maranto Rivera y María Eugenia González Fernández, Fuentes de información, <https://repository.uaeh.edu.mx/bitstream/bitstream/handle/123456789/16700/LECT132.pdf> (consultado 3 de febrero 2020)

²⁴² Margarita Cabrera Méndez, Introducción a las fuentes de información, Universidad Politécnica de Valencia 2010,



según la cercanía –temporal y espacial- del documento (oral, visual, sonoro, textual, etc.) al hecho o fenómeno que se quiere investigar, cada área de conocimiento (histórica, jurídica, médica, psicológica, sociológica, etc.) considera las fuentes en primarias, secundarias y terciarias atendiendo al objeto de estudio, pues como apunta Umberto Eco,²⁴³ el tipo de fuente depende de lo que busque el investigador. De esta sentencia se deriva que para clasificar las fuentes es fundamental tener claro qué es exactamente lo que buscamos.

Por la naturaleza de esta investigación, basada en el método sociológico, para conocer mejor la situación de los estudios de público en el Museo en cuestión y elaborar el **estado del arte** sobre el tema, se consideraron fuentes primarias los documentos administrativos y los estudios previos que sobre el público se habían realizado en la institución. Así, la **Estrategia de Comunicación** del Museo Nacional, los **resultados de las encuestas aplicadas** en algunas exposiciones por el Departamento de Comunicación y **el libro de opiniones** de las exposiciones fueron **fuentes primarias** claves para formarnos una idea del comportamiento del fenómeno.

También **las tesis** inéditas son documentos científicos elaborados a partir de diversas fuentes que contribuyeron a elaborar el marco teórico del estudio. Fueron consultadas tesis sobre estudios de público tanto del contexto internacional, nacional y específicamente del Museo, en este último distinguen las **tres tesis de grado** dirigidas por la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana y las **dos**

<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/7580/introduccion%20a%20las%20fuentes%20de%20informaci%C3%83%C2%B3n.pdf> (consultado 3 de febrero 2020)

²⁴³ Umberto Eco, *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Traducción de Lucía Boranda y Alberto Clavería Ibáñez. Barcelona, España: GEDISA, 1986.



tesis de máster procedentes del Departamento de Servicios Educativos del Museo, que en este sentido fueron consideradas **fuentes primarias**.

Para abordar los distintos campos del conocimiento que se muestran en los capítulos del trabajo, resultó valiosa la información aportada por diversas **fuentes primarias** como **tesis** de doctorado, máster y de especialidad. Por ejemplo, **las tesis de doctorado** *Estética de la recepción de las prácticas artísticas posmodernas* y *Consumo cultural y artes plásticas en Guantánamo (1990-2005). Bases para un análisis sociológico*, ambas aportadas por los autores para esta investigación.

La **tesis de doctorado** *La Evaluación psicológica en los Museos y Exposiciones: Fundamentación teórica y utilidad de los estudios de visitantes*, a la cual accedimos de forma digital, resultó ser útil para conocer la evolución de **los estudios de público** en diferentes contextos internacionales. Las **tesis de Especialidad en Museología** consultadas en la biblioteca de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Oriente y las **otras tesis** consultadas en otras universidades del país **constituyen fuentes primarias** porque sirvieron para demostrar y construir la realidad sobre los escasos **estudios de público en los muesos cubanos**. A ello contribuyeron también **los trabajos inéditos** *Estrategia para atraer al público adulto a las exposiciones del Museo Provincial 'La Periquera'* y *Los estudios de público en los museos. Tendencias y áreas de estudio*, ambas fuentes primarias.

Las **tesis de doctorado**, *Sistematización crítica de la teoría de las Representaciones Sociales*, a la cual pudimos acceder mediante la Facultad de Psicología de la Universidad de La Habana y *El simbolismo cultural de la droga y las representaciones sociales: Intentos y desafíos en Cabo Verde*, la cual obtuvimos mediante el Centro de Estudios para el Desarrollo Integral de la Cultura (CEDIC)



adjunto a la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Oriente, permitieron conocer aspectos de la **teoría de la representación social**.

Para demostrar la **pertinencia de la teoría de la representación social en la explicación de los fenómenos patrimoniales**, con ejemplos concretos, acudimos a **fuentes secundarias** como son los **artículos publicados en revistas especializadas** a los cuales accedimos de forma digital.

Otros **artículos** aportaron valiosa información sobre el campo de la **museología**, en especial el artículo *Nuevas Tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica*, constituyó una **fuentes secundaria**, en el mismo, su autor hace alusión a la fuente primaria donde apareciera por primera vez la expresión *critical museology* y es la tesis doctoral de Lynne Teather.

De igual modo, conocimos del último acontecimiento respecto al **concepto de museo** -votación de los miembros del ICOM sobre la pertinencia de una nueva definición de *museo*, 2019- por un **artículo** consultado en el **periódico El País**, el cual goza de reconocido prestigio y consideramos una **fuentes primaria**.

En la construcción de la historia de la **relación del Museo Nacional con su público**, fue necesario consultar en el Centro de Información y Documentación del Museo, el **folleto con el nombre ‘El Museo y El Mundo Moderno’** que se conserva del Curso de Museografía que en el año 1954 impartiera en Cuba, el Dr. William Stephen Thomas, director del Museo de Artes y Ciencias de Rochester, Nueva York, lo cual constituye una **fuentes primaria**, pues es el único documento que se conserva de las cuatro conferencias que impartió el doctor en ese año. Y sobre dicha relación, aportaron información relevante las **entrevistas** realizadas a las directoras de los



departamentos de Comunicación y de Servicios Educativos del Museo, las cuales se consideran **fuentes primarias**.

Asimismo, constituyeron **fuentes primarias las constituciones y leyes cubanas** referidas al patrimonio cultural y los museos, para apoyar la información aportada sobre la organización de los museos en Cuba, las mismas fueron consultadas de forma digital en la página oficial del parlamento cubano.

A continuación, se relacionan los 202 textos declarados en la tesis, se incluyen las fuentes antes mencionadas, además de libros, artículos y trabajos consultados.

6.2. Bibliografía

Abric, Jean-Claude, Prácticas sociales, representaciones sociales. En: Abric, J.C (comp.). *Prácticas sociales y representaciones*. Coyoacán S. A, México D.F., 2001.

Adorno Theodor y Horkheimer Max, *Dialéctica del Iluminismo*, 1944, <http://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/ciudadycomunicacion/wp-content/uploads/2016/06/Dial%C3%A9ctica-del-Iluminismo.pdf> (consultado 5 mayo de 2017)

Alarcón Reinaldo, Sociología y estudios de público en los museos españoles, *Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, N°. 12, 2007. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2505978> (consultado 5 de enero 2016)

Altamirano Carla, Crespo Carolina, Lander Erica, Zunino Natalia, *Modalidades de Apropiación del Patrimonio: El Museo y su público*, <https://www.equiponaya.com.ar/articulos/museologia03.htm> (consultado 14 de febrero 2017)



- Ander-Egg Ezequiel, Metodología y práctica de la animación sociocultural. CCS. Madrid, 2000.
- Aparicio Velázquez Martha Elena, *El Moncada: redimensión de su imagen en el Museo 26 de julio*, tesis de Especialista en Museología, Universidad de Oriente, Cuba, 2003.
- Arboleda Luz M., El grupo de discusión como aproximación metodológica en investigaciones cualitativas. *Revista Facultad Nacional Salud Pública*. 2008; vol.26, no.1, pp. 69-77 Medellín – Colombia. <http://www.scielo.org.co/pdf/rfnsp/v26n1/v26n1a08.pdf> (consultado 5 enero 2016)
- Arellano Espinosa Andrea, Representar, Practicar y Repensar el Patrimonio Cultural. El caso de San Andrés Calpan, Alicia Castillo Mena (coord.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Buenas Prácticas en Patrimonio Mundial*, 2015. pp. 1088-1103, <https://eprints.ucm.es/34899/1/ActasMenorca15.pdf> (consultado el 5 de marzo del 2016)
- Arévalo Javier Marcos, El patrimonio como representación colectiva. La intangibilidad de los bienes culturales, *Gazeta de Antropología*, vol. 26, no. 1, España 2010, https://www.ugr.es/~pwlac/G26_19Javier_Marcos_Arevalo.pdf (consultado el 15 de marzo 2016)
- Arjona, Marta, *Patrimonio Cultura e identidad Nacional*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, Cuba, 1986.
- Asuaga Carolina, *La gestión museística: una perspectiva histórica*, Portal Iberoamericano de Gestión Cultural. <http://www.gestioncultural.org/ficheros/CAsuaga.pdf> (consultado el 10 de noviembre, 2019)
- Ávalos Castillo María Elena, *Propuesta de actividades para la socialización de las personalidades históricas en el Museo Municipal de Cumanayagua*, tesis de grado, Universidad de Cienfuegos, Cuba, 2012.
- Ayala Dueñas Yamila, *Las competencias profesionales del Licenciado en Estudios Sociocultural para el trabajo con públicos de la tercera edad en el Museo*



Provincial de Cienfuegos, tesis de grado, Universidad de Cienfuegos, Cuba, 2013.

Banchs María Auxiliadora, Concepto de representaciones sociales. Análisis comparativo. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1984. <http://rcps-cr.org/wp-content/uploads/2016/05/1986.pdf> (consultado el 7 de julio 2016)

Barthelemy Adamo Ronel, *Proyecto de reanimación sociocultural del Museo Abel Santa María Cuadrado 'La Voz de la Memoria'*, tesis de Especialista en Museología, Universidad de Oriente, Cuba, 2010.

Barthes Roland, La cocina del sentido del sentido, en *La aventura semiológica*, Paidós, España, 1993, p. 223-225.

Baudrillard Jean, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, México, 1969.

Benjamin Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Editorial Itaca, México, 2003. https://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf (consultado el 7 de febrero de 2015)

Berger Peter y Luckmann Thomas, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, Argentina, 1995.

Bialogorski Mirta y Cousillas Ana M., Gestión cultural y estudios de público en el museo Hernández de la ciudad de Buenos Aires, *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 12, 2000, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/article/view/4689/4186> (consultado el 23 de enero 2017)

Bialogorski Mirta y Cousillas Ana M., Una propuesta de evaluación innovadora en los estudios de visitante de un museo de Buenos Aires, *mus-A la Revista de los Museos de Andalucía*, año VI nº 10, octubre, 2008.

Bialogorski Mirta y Reza María Marta, (comp), Museos y visitantes: ensayos sobre estudios de público en Argentina, *Consejo Internacional de Museos (ICOM)*, Argentina, 2017



https://www.academia.edu/34211978/Elogio_de_los_visitantes (consultado 5 enero 2018)

Bourdieu Pierre y Darbel Alain, *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2003.

Bourdieu Pierre, *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1998.

Bravo Juega Isabel, La organización y gestión de museos, *Boletín de la ANABAD*, Tomo 45, no. 1, 1995, págs. 177-194, p.179
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=50959> (Consultado el 20 de noviembre de 2019)

Bueno Carmen, La producción de las exposiciones temporales. Los aspectos museológicos de las exposiciones temporales. *Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, n. 8, 2003,
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2532466> (consultado el 12 de enero 2015)

Bürger Peter, La verdad estética, *Criterios*, La Habana, no. 31, Cuba, 1994, pp. 5-23.

Bürger Peter, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2000.

Cabrera Méndez Margarita, Introducción a las fuentes de información, Universidad Politécnica de Valencia 2010,
<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/7580/introduccion%20a%20las%20fuentes%20de%20informaci%C3%83%C2%B3n.pdf> (consultado 3 de febrero 2020)

Carmen Barranco Expósito, Las fuentes documentales en Trabajo Social, 2001,
<https://cbarra.webs.ull.es/PUBLICACIONES/6.pdf> (Consultado el 3 de febrero 2020)

Casas Anguita J., Repullo Labradora J.R. y Donado Campos J., La encuesta como técnica de investigación. Elaboración de cuestionarios y tratamiento estadístico de los datos (I). *Aten Primaria* vol. 31, no 8, 2003, p. 527-538,
<http://www.unidaddocentemfyclaspalmas.org.es/resources/9+Aten+Primaria+2>



[003.+La+Encuesta+I.+Cuestionario+y+Estadística.pdf](#) (consultado el 6 de enero 2016)

Castells Manuel, *La cuestión urbana*, Siglo XXI España, 1974.

Castillo Garriga Dory, *La interpretación del patrimonio de la ciudad de Pinar del Río, República de Cuba*, tesis de doctorado, Universidad Lusófona de Humanidades y Tecnologías, Lisboa, 2018.

Castro Ruz Fidel, *Palabra a los Intelectuales*, Discursos pronunciados los días 16, 23 y 30 de junio en el Salón de Actos de la Biblioteca Nacional. Ciudad de La Habana, 1961, <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html> (consultado el 3 de diciembre, 2019)

Cimet Esther, Dujovne Martha, García Caclini Néstor, et al, *El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte*, Editorial: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Dirección de Investigación y Documentación de las Artes, México, 1987.

Clauso García Adelina, Análisis documental: el análisis formal, *Revista General de Información y Documentación*, vol. 3, no.1, pp. 11-19, Edit. Complutense. Madrid, 1993. <https://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/RGID9393120011A/11739> (consultado 5 de abril del 2017)

Codina Lluís, *Revisiones bibliográficas sistematizadas. Procedimientos generales y Framework para Ciencias Humanas y Sociales*, Barcelona: Máster Universitario en Comunicación Social. Departamento de Comunicación. Universitat Pompeu Fabra, 2018 [documento en pdf, acceso: eRepositorio UPF] https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/34497/Codina_revisiones.pdf (consultado el 6 de febrero del 2019)

Consejo Internacional de Museos (ICOM), *Estatutos del ICOM, 22ª Asamblea General*, Viena, Austria, 2007, http://archives.icom.museum/statutes_spa.pdf (consultado el 8 enero 2016)

Consejo Internacional de Museos (ICOM), *Estatutos. Modificados y adoptados por la asamblea general extraordinaria*, Artículo 3, París, 2017, p. 2,



[https://icom.museum/wp-](https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017_ICOM_Statutes_SP_01.pdf)

[content/uploads/2018/07/2017_ICOM_Statutes_SP_01.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017_ICOM_Statutes_SP_01.pdf) (consultado el 21 de diciembre de 2018)

Consejo Nacional de Patrimonio Cultural (CNPC)
<https://www.mincultura.gov.co/areas/patrimonio/secretaria-tecnica-del-consejo-nacional-de-patrimonio-cultural/Paginas/default.aspx> (consultado 20 de noviembre 2019)

Constitución de la República de Cuba de 1940,
<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2525/36.pdf> (consultado el 8 de abril del 2018)

Constitución de la República de Cuba de 1976,
<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2525/51.pdf> (consultado el 8 de abril del 2018)

Cordiés Jackson Jaqueline, *Plan de conservación preventiva Museo del Carnaval*, tesis de Especialista en Museología, Universidad de Oriente, Cuba, 2003.

Cousillas Ana María, *Los Estudios de Visitantes a Museos. Fundamentos generales y principales tendencias*, México, n/f,
<https://www.equiponaya.com.ar/articulos/museologia02.htm> (consultado el 6 marzo 2016)

Cruces Roldán Cristina, El flamenco como constructo patrimonial. Representaciones sociales y aproximaciones metodológicas, *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol.12 no.4, 2014 pp. 819-835,
http://www.pasosonline.org/Publicados/12414/PS0414_12.pdf (consultado el 15 de marzo 2016)

Curbera Jeréz Damicela, *Proyecto de animación sociocultural 'Por el sendero de los héroes'*, tesis de especialidad, Universidad de Oriente, Cuba, 2009.

De Certeau Michel, *La invención de lo cotidiano I. Aretes de hacer*, Editorial: Universidad Iberoamericana, México, 2000.

De Certeau Michel, *La invención de lo cotidiano II. Habitar, cocinar*, Editorial: Universidad Iberoamericana, México, 1999.



- Declaración de Caracas, 1992, Museos.ve, no. 22, Venezuela, 2013, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4325836> (consultado el 8 de marzo del 2016)
- Declaración de Québec, 1984, <http://museosdesantafe.com.ar/wp-content/uploads/2014/08/DECLARACION-DE-QUEBEC.pdf> (consultado el 8 de marzo del 2016)
- Del Portal Rodríguez Aracelys, *Propuesta de inclusión de elementos históricos al guión museológico del Museo de la Agroindustria Azucarera Marcelo Salado de Caibarién*, tesis de grado, Universidad Central 'Marta Abreu' de las Villas, Cuba, 2014;
- Díaz Chacón Karina, Leyva Infante Lilian y Reyes Portelles Rosabel, *Estrategia para atraer al público adulto a las exposiciones del Museo Provincial 'La Periquera'*, trabajo inédito, Museo Provincia de Holguín, 'La Periquera', Cuba, 2014.
- Domínguez Bicot Annia, *Estudio museológico de la colección de pintura y dibujo del Museo Frank País García*, tesis de Especialista en Museología, Universidad de Oriente, Cuba, 2003.
- Domínguez García María Isabel, La juventud en el contexto de la estructura social cubana. Datos y reflexiones, *Papers* 52, 1997, Barcelona, p. 67-81, <https://core.ac.uk/download/pdf/13266714.pdf> (consultado el 10 de febrero 2015)
- Dulzaides Iglesias María Elinor y Molina Gómez Ana María, Análisis documental y de información: dos componentes de un mismo proceso, *ACIMED* vol.12 no.2 Ciudad de La Habana mar.-abr. 2004. <http://eprints.rclis.org/5013/1/analisis.pdf> (consultado el 3 de enero del 2016)
- Durkheim Emile, *Las reglas del método sociológico*, Fondo de cultura Económica, México, 1997.
- Durkheim Emile, Representaciones individuales y representaciones colectivas, en *Sociología y filosofía*, Editorial Miño y Dávila, Madrid, 2000.



- Eco Umberto, *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Traducción de Lucía Boranda y Alberto Clavería Ibáñez. Barcelona, España: GEDISA, 1986.
- Eder Rita, *El público de arte en México: los espectadores de la exposición Hammer, Plural*, vol. 4, no.70, Mexico, D.F., 1977, pp.51-65.
- Eijenbaum, Boris, La teoría del «método formal», en *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Comp. Nara Araújo y Teresa Delgado, Universidad de La Habana, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2003.
- Estrada Castro María Teresa, García García Ramón Eduardo y Carro Rossell Ana, Estudio de público en el Museo 'Palacio de Junco': un entorno poco conocido, *RdM. Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, no. 40, 2007, pp. 16-29.
- Fayol Henry, *Administración industrial y general*, Editorial Universitaria, Chile, 1971.
- Fernández Díaz Hamlet, *Estética de la recepción de las prácticas artísticas posmodernas*, tesis de doctorado, Universidad de La Habana, 2016.
- Fernández Francisca, *El museo como espacio de comunicación*, Trea, Gijón, 1998.
- Flórez Crespo María del Mar, La museología crítica y los estudios de públicos en los museos de arte contemporáneo de Castilla y León, *De arte*, no. 5, 2006, pp. 231-243, <http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2015/12/Museologiacritica.pdf> (consultado el 4 de febrero 2016)
- Flórez Crespo María del Mar, Los nuevos paradigmas museísticos de la postmodernidad: El Museo MUSAC de León, *Museo y territorio*, no. 4, 2011, pp. 115-123, <https://museoairelibre.files.wordpress.com/2016/07/nuevos-paradigmas-musec3adsticos-de-la-posmodernidad.pdf> (consultado el 4 de enero 2017)
- Francastel Pierre, *Pintura y Sociedad*, Cátedra, Madrid, 1992.
- Francastel Pierre, *Sociología del Arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1975.



- Franco Martínez Isabel, *No todos los mundos soñados son los mismos. Relaciones entre los públicos y los actores de las salas de exposición*, la tesis doctoral, Universidad Complutense, 2014, <https://eprints.ucm.es/25700/1/T35373.pdf> (consultado 3 de enero 2016)
- Freud Sigmund, *Obras completas*, Orbis, Barcelona, 1988.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método I y II*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1998.
- Galimberti Cecilia Inés, Patrimonio cultural y representaciones territoriales. Estudio de los imaginarios sobre la ribera de Rosario, *Arquitectura y Urbanismo*, vol. XXXIV, no. 1, Argentina, 2013, pp. 6-16. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/21666/CONICET_Digital_Nro.25459.pdf?sequence=1&isAllowed=y (consultado el 3 de enero del 2016)
- García Blanco Ángela, *La exposición, un medio de comunicación*, Akal, Madrid, 2009.
- García Canclini Néstor, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Katz Editores, España, 2010.
- García Isaac Alenelis, *Proyecto de animación sociocultural: 'Por una cultura feliz' Museo del Carnaval*, tesis de Especialista en Museología, Universidad de Oriente, Cuba, 2006.
- García Mahiques Rafael, *Iconografía e Iconología. Volumen I. La Historia del arte como Historia cultural*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2008.
- García Santana María Mercedes, *Coleccionismo y museos en Cuba (siglos XVI-primera mitad del XX)*, UH Editorial, La Habana, Cuba, 2017.
- Giddens Anthony, *Las nuevas reglas del método sociológico*, Amorrortu editores, <https://sociologiaycultura.files.wordpress.com/2014/02/giddens-anthony-las-nuevas-reglas-del-metodo-sociologico.pdf> (consultado el 3 marzo de 2017)
- Gilabert González Luz María, *La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la Península Ibérica*, tesis de doctorado, Universidad de Murcia, España, 2011, <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/77896/TLMGG.pdf> (consultado el 20 de noviembre del 2019)



- Goldstein Bernardette, Estudios sobre los visitantes en los museos de Francia: una nueva estrategia de los establecimientos culturales, *mus-A la Revista de los Museos de Andalucía*, año VI no.10, octubre, 2008, pp. 38-42
- Gómez Castells Máximo Ricardo, Significados atribuidos e intereses institucionales en el consumo de servicios culturales en los museos, tesis de doctorado, Universidad de Oriente, Cuba, 2013.
- Gómez Iglesias David y Martínez Pupo Marlene, *Holguín. Coleccionismo y museos*, Editorial La Mezquita, Holguín, Cuba 2011.
- González de la Cruz Marisol, *El Castillo de Morro: una propuesta de montaje*, tesis de Especialista en Museología, Universidad de Oriente, Cuba, 2003.
- González Moreno Fernando, La exposición temporal como precedente del Museo permanente. Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España, n. 8, 2003, p. 177-185. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2507833> (consultado el 12 de enero 2015)
- González Viamontes Danisey y Viera López Yanelisy, *Catálogo Digital para la Colección de Artes Plásticas Camagüeyanas del Museo Provincial 'Ignacio Agramonte'*, tesis de grado, Universidad de Camagüey, Cuba, 2006.
- Gonzalo Calzada Javier, La técnica de las frases incompletas: revisión, usos y aplicaciones en proceso de orientación vocacional, 2004. https://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/obligatorias/042_ttedm2c2/material/fichas/tecnica_de_las_frases_incompletas.pdf (consultado 5 enero 2016)
- Gramsci Antonio, Antología. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2004.
- Guasch Anna María, Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global, *Calle 14*, número 2, Facultad de Artes, Bogotá, 2008, p. 11-20. <http://www.redalyc.org/pdf/2790/279021515002.pdf> (consultado en 15 de enero 2015)
- Guisasola Jenaro y Morentin Maite, ¿Qué papel tienen las visitas escolares a los Museos de Ciencias en el aprendizaje de las ciencias?, Enseñanza de las



ciencias: revista de investigación y experiencias didácticas, vol.25, no. 3, 2007, p. 401-414. <https://core.ac.uk/download/pdf/13279231.pdf> (consultado el 5 de enero del 2016)

Hauser Arnold, *Fundamentos de la Sociología del Arte*, Guadarrama, Madrid, 1982.

Hauser Arnold, *Historia Social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid, 1978.

Heider Fritz, *The psychology of interpersonal relations*. wiley, New York, 1958

Huergo, Jorge, *Los procesos de gestión*, <http://servicios.abc.gov.ar/lainstitucion/univpedagogica/especializaciones/seminario/materialesparadescargar/seminario4/huergo3.pdf> (consultado 20 de noviembre del 2019)

Iser Wolfgang, La estructura apelativa de los textos, en Dietrich Rall (compilador), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1987.

Izaguirre Remón Rafael C., Rivera Oliva Reinaldo y Sordelicia Mustelie Necolardes, *La revisión bibliográfica como paso lógico y método de la investigación científica*, <https://serviciospublicos.files.wordpress.com/2010/04/revis.pdf> (consultado 5 de enero 2016)

Jakobson Roman, Lingüística y poética, en Nara Araújo y Teresa Delgado (Comp.), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Universidad de La Habana, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2003.

Jauss Hans Robert, *La historia literaria como una provocación a la ciencia literaria*, Editorial Gredos, Madrid, España, 1993.

Jiménez-Clavería Iglesias Luis, Museos: de templos del arte a empresas de gestión cultural. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España, n. 12, 2007, p.72 67-87. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2505204> (consultado 16 mayo 2016)

Jodelet Denise, La representación social: fenómenos, concepto y teoría, en Moscovici, Serge (comp.), *Psicología Social II. Pensamiento y vida social*. Psicología social y problemas sociales, Paidós, España, 1986.



Kavolis Vytautas, *La expresión artística: un estudio sociológico*, Amorrortu, Buenos Aires, 1970.

Kawulich, Barbara B., La observación participante como método de recolección de datos. *Forum: Qualitative Social Research*, vol. 6, no. 2, art. 43 – Mayo 2005, <http://diverrisa.es/uploads/documentos/LA-OBSERVACION-PARTICIPANTE.pdf> (consultado 5 enero 2016)

Laboratorio Permanente de Público de Museos (LPPM) de España, *Conociendo a nuestros visitantes*, 2009, <https://es.slideshare.net/pcantero/conociendo-a-nuestros-visitantes-estudio-de-pblico-en-museos> (consultado el 8 de enero 2016)

Laboratorio Permanente de Público de Museos (LPPM) de España, *Conociendo a todos los públicos. ¿Qué imágenes se asocian a los museos?*, 2011, <http://www.gestorcultural.org/images/noticies/noticia227172512.pdf> (consultado el 8 de enero 2016)

Lamas Socarrás Valentín, *La obra poética identitaria de la familia Núñez y su socialización en el Museo de Rodas*, tesis de grado, Universidad de Cienfuegos, Cuba, 2013.

Leshley Olivares Magda Amara, *La promoción cultural de los valores patrimoniales del Museo de Ambiente Histórico Cubano*, tesis de Especialista en Museología, Universidad de Oriente, Cuba, 2005.

Ley no. 1 De Protección al Patrimonio Cultural <http://www.parlamentocubano.gob.cu/index.php/documento/ley-1-proteccion-al-patrimonio-cultural/> (consultado 20 de noviembre 2019)

Ley no. 2 De los Monumentos Nacionales y Locales <http://www.parlamentocubano.cu/wp-content/uploads/2016/05/LEY-NO.-2-DE-MONUMENTOS-NACIONALES-Y-LOCALES.pdf> (consultado 20 de noviembre 2019)

Ley no. 23 De Museos Municipales, <http://www.parlamentocubano.cu/wp-content/uploads/2016/05/LEY-NO.-23-DE-MUSEOS-MUNICIPALES.pdf> (consultado 20 de noviembre 2019)



Ley no.106 del Sistema Nacional de Museos de la República de Cuba, del 8 de Abril en: Gaceta Oficial de la República de Cuba, Edición Ordinaria, No 24, 2 de mayo de 2013 <http://www.cnpc.cult.cu/sites/default/files/LEY%20No.%20106.pdf> (Consultado el 20 de noviembre de 2019)

Lima Neves Augusto César, *El simbolismo cultural de la droga y las representaciones sociales: Intentos y desafíos en Cabo Verde*, tesis de doctorado, Universidad de Oriente, Cuba, 2012.

Llull Peñalba Josué, Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural. Arte, individuo y sociedad, n. 17, 2005, p. 177-208. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1173002> (consultado 12 enero 2015)

López Cedeño Oramis, *Sentir el arte. Experiencias de mediación*, tesis de máster, Universidad de la Habana, Cuba, 2016.

Lora Núñez Isabel, *Sala de Arqueología aborigen del Museo de Historia Natural 'Tomás Romay': reanimación de su guión de montaje*, tesis de Especialista en Museología, Universidad de Oriente, Cuba, 2010.

Lord Barry y Dexter Lord Gail, Manual de gestión de museos, Ariel. Barcelona, 1998.

Lorente Jesús Pedro y Almazán David (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, España, 2003.

Lorente Jesús Pedro, Manual de historia de la museología. Trea, España, 2012.

Lorente Jesús Pedro, Nuevas Tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica, *Museos.es Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, no 2, España, 2006, pp. 24-33.

Lukács Georg, Existencialismo ou Marxismo, Editorial: Ciencia Humanas, Brasil, 1979.

Maceira Ochoa Luz, Dimensiones simbólico-rituales de los museos-lugares de la memoria, *Alteridades*, vol.19 no.37 México, 2009.

Maceira Ochoa Luz, Género y consumo cultural en museos: análisis y perspectivas, *La ventana: Revista de estudios de género*, vol. 3 no.27, Guadalajara, México,



2008.

https://www.researchgate.net/publication/262594022_Genero_y_consumo_cultural_en_museos_analisis_y_perspectivas (consultado el 5 de enero del 2016)

Macías Aguiar Yamir, *Museo Educador: una política de trabajo para el Departamento de Servicios Educativos del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba*, tesis de máster, Universidad de las Artes, Cuba, 2014.

Malavassi Aguilar Rosa Elena, El patrimonio como construcción social. Una propuesta para el estudio del patrimonio arquitectónico y urbano desde las representaciones sociales, *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, vol. 18, no.1, San José, Costa Rica, 2017, pp. 253-266, https://www.researchgate.net/publication/312604709_El_patrimonio_como_construccion_social_Una_propuesta_para_el_estudio_del_patrimonio_arquitectonico_y_urbano_desde_las_representaciones_sociales (consultado 5 de junio del 2018)

Maranto Rivera Marisol y González Fernández María Eugenia, Fuentes de información, <https://repository.uaeh.edu.mx/bitstream/bitstream/handle/123456789/16700/L-ECT132.pdf> (consultado 3 de febrero 2020)

Martín Barbero Jesús, *De los medios a las mediaciones*. Comunicación, cultura y hegemonía, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1987.

Martín-Crespo Blanco, María Cristina y Salamanca Castro Ana Belén, El muestreo en la investigación cualitativa, <http://www.sc.ehu.es/plw/lumuj/ebalECTS/praktikak/muestreo.pdf> (consultado el 5 enero del 2016)

Martínez Bueno Carlos Edgar, *Ruta ecomuseística a través de los sitios históricos terrestres de la guerra hispano-cubanoamericana (1898) en Santiago de Cuba*, tesis de Especialista en Museología, Universidad de Oriente, Cuba, 2008.

Martínez Carmenate Urbano, *El coleccionismo en Matanzas. Del gabinete privado al museo público*, Ediciones Matanzas, Matanzas, 2012.



- Martínez Carmentate Urbano, *Museo de Matanzas: una batalla de más de un siglo*, Ediciones Vigía, Matanzas, 2009.
- Martínez Naranjo Rosmery; Abrante Hernández Tamara; Cimero Labrador Yenisey y Barrera Ramos Gilberto, Experiencias del Museo de Historia Natural en la formación integral de estudiantes de la Carrera de Ingeniería Forestal, *Revista Cubana de Ciencias Forestales*: CFORES, Vol. 3, no. 2, Cuba, 2015.
- Martínez Ortiz Gisel, *Público, museos e interactividad. Evaluación de los módulos interactivos del Museo del Romanticismo*, tesis de fin de máster, Universidad de Barcelona, 2010, http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/13942/1/GM_MRomanticismo_UB.pdf (consultado 3 de enero 2016)
- Martínez-Salgado Carolina, El muestreo en investigación cualitativa. Principios básicos y algunas controversias, *Ciência & Saúde Coletiva*, vol. 17, no. 3, Rio de Janeiro, Brasil, 2012, pp. 613-619, <http://www.scielo.br/pdf/csc/v17n3/v17n3a06.pdf> (consultado el 5 de enero del 2016)
- Matamoros Tuma Corina, *Museo Nacional de Bellas Artes Cuba 100 años*, Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba, 2014.
- Mead George Heber, *Espíritu, persona y sociedad. Desde el punto de vista del conductismo social*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1995.
- Meijide Marieta, *Diagnóstico de Comunicación Interna en el Museo Nacional de Bellas Artes*, tesis de grado, Universidad de la Habana, Cuba, 2009.
- Mejia Jervis Tatiana, ¿Qué son las Fuentes Primarias y Secundarias? <https://www.lifeder.com/fuentes-primarias-secundarias/> (Consultado el 3 de febrero 2020)
- Mejías Miravalles Ivón, *La Colección de Quirópteros del Museo de Historia Natural 'Dr. Jorge Ramón Cuevas'. Clasificación e identificación*, tesis de Especialista en Museología, Universidad de Oriente, Cuba, 2006.



- Meneses Julio y Rodríguez David, *El cuestionario y la entrevista*, Universidad Oberta de Catalunya, http://femrecerca.cat/meneses/files/pid_00174026.pdf (consultado el 5 enero del 2016)
- Mensh Peter van, *Towards a methodology of museology*, PhD thesis, University of Zagreb, 1992, <http://emuzeum.cz/admin/files/Peter-van-Mensch-disertace.pdf> (consultado el 8 marzo del 2017)
- Mesa redonda de Santiago de Chile, 1972 http://www.iber museus.org/wp-content/uploads/2014/07/copy_of_declaracao-da-mesa-redonda-de-santiago-do-chile-1972.pdf (consultado el 8 de marzo del 2016)
- Mijares Domínguez Oscar, *Proyecto de Museografía para el Museo Municipal José Luis Robau de Sagua la Grande*, tesis de grado, Universidad Central “Marta Abreu” de las Villas, Cuba, 2013.
- Monteagudo Bermúdez Yanet, *La historia local: un acercamiento desde el Museo a las instituciones escolares*, tesis de máster, Universidad Marta Abreu de las Villas, Cuba, 2011.
- Moscovici Serge, *El psicoanálisis, su imagen y su público*, Huemul S.A, Buenos Aires, Argentina, 1979.
- Mukařovský Jan, *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*, Cuenco de Plata, Argentina, 2011.
- Muñoz López, Ana Rebeca, *Proyecto educativo del museo Castillo del Morro dirigido a los jóvenes que realizan la ceremonia “Con la puesta del Sol”*, tesis de Especialista en Museología, Universidad de Oriente, Cuba, 2003.
- Muñoz-Seca Beatriz y Riverola Josep, *Arte y eficiencia. El sector de la cultura visto desde la empresa*, IESE, Universidad de Navarra, España, 2011.
- Murriello Sandra E., *El lugar del público en los museos: una experiencia brasilera* Universida de Estadual de Campinas (UNICAMP), <https://studylib.es/doc/244523/estudios-de-p%C3%BAblico-en-el-museo-exploratorio-de-ciencias-...> (consultado el 8 de marzo 2016)



Navarro Óscar y Tsagaraki Christina, Museos en la crisis: una visión desde la museología crítica, *museos.es Ministerio de Cultura* 5-6/2009-2010, España, pp.50-57,

<http://www.cult.gva.es/sumbbaa/-DocumentoDigitalizado1/MUSEOS.ES/2009-2010%20n%205-6.pdf>

(consultado 12 de enero 2016)

Navarro Rojas Óscar, Ética, museos e inclusión: un enfoque crítico, *Museo y territorio*, no. 4, Málaga, España, 2011, pp. 49-59, <http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/01/museoyterritorio04.pdf> (consultado el 4 de diciembre 2016)

Oficina Internacional de Exposiciones (BIE)
<https://www.cancilleria.gov.co/international/multilateral/inter-governmental/bureau> (consultado el 16 de marzo de 2016)

Ors García Laura, *Nueva propuesta museológica para la galería de los corresponsales de guerra del Museo de la Imagen “Bernabé Muñiz Guibernau*, tesis de Especialista en Museología, Universidad de Oriente, Cuba, 2009.

Ortiz Aguilera, Yanilaysi, *Una propuesta necesaria de conservación preventiva para el Museo Municipal José Maceo Grajales del municipio Songo La Maya*, tesis de Especialista en Museología, Universidad de Oriente, Cuba, 2008.

Osorio Remedios, Juan Carlos, *Museo y Público. El caso del museo Chorro de Maíta*, tesis de doctorado inédita, Universidad de Oriente, Cuba, 2016.

Pacheco Fera Graciela, *Propuesta de guion museológico para el sitio histórico ‘El Cañón’*, tesis de Especialista en Museología, Universidad de Oriente, Cuba, 2006.

Padró Carla, La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio, en Jesús Pedro Lorente y David Almazán (coord.) *Museología crítica y arte contemporáneo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, España, 2003, pp.51-70.

Peña, Ana. M., Los estudios de público en los museos. Tendencias y áreas de estudio, Biblioteca del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, Cuba, s/f.



- Perera Pérez Maricela, *Sistematización crítica de la teoría de las Representaciones Sociales*, tesis de doctorado, Universidad de la Habana, Cuba, 2005.
- Pérez Argüelles Yusneri, *Más allá de las Artes Plásticas: Diagnóstico de Cultura Organizacional en el Museo Nacional de Bellas Artes*, tesis de grado, Universidad de la Habana, 2009.
- Pérez Castellanos Leticia, (coord.), *Estudios sobre públicos y museos. Públicos y museos: ¿Qué hemos aprendido?* Volumen I, 2016, <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:fb51bccf-6592-49c8-8d0d-0b476f30d1e5/publicos-y-museosi-leticia-perez.pdf> (consultada 18 marzo de 2017)
- Pérez Castellanos Leticia, (coord.), *Estudios sobre públicos y museos. Apuntes para pasar de la teoría a la práctica*. Volumen II, 2017, <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:5e431291-e1b9-402d-9d8f-0d64ad494e91/publicos-y-museosii-leticia-perez.pdf> (consultada 5 enero de 2018)
- Pérez Lozano Manuel, La teoría de la recepción, <https://www.studocu.com/es/document/universidad-de-cordoba-espana/teoria-de-la-historia-del-arte/practica/teoria-recepcion-mpl-version-larga-2013/3866882/view>
- Pérez Santos Eloísa, El estado de la cuestión de los estudios de público en España, *mus-A la Revista de los Museos de Andalucía*, año VI no. 10, octubre, 2008. p. 20-30.
- Pérez Santos Eloísa, *La Evaluación psicológica en los Museos y Exposiciones: Fundamentación teórica y utilidad de los estudios de visitantes*, tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1998. <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis//19972000/S/4/S4017901.pdf> (consultado el 5 de enero del 2016)
- Prats Canals Llorenç, *Antropología y Patrimonio*, Editorial Ariel. Barcelona, 1997.
- Puebla Antequera María Florencia, Enfoques temáticos-conceptuales desarrollados en estudios de público, *RdM. Revista de Museología*, nº. 55, 2012, pp. 50-55.



[https://www.academia.edu/3651354/Enfoques tem%C3%A1ticos conceptuales desarrollados en estudios de p%C3%ABlicos](https://www.academia.edu/3651354/Enfoques_tem%C3%A1ticos_conceptuales_desarrollados_en_estudios_de_p%C3%ABlicos) (consultado el 3 de enero del 2016)

Puebla Antequera María Florencia, Los estudios de público como herramientas para analizar la relación entre sociedad y patrimonio: el caso del Museo [arqueológico] del Área Fundacional de Mendoza, Argentina, *Intervención* vol.4 no.8, México, 2013.

[https://www.academia.edu/3651710/Los estudios de p%C3%ABlico como herramienta para analizar la relaci%C3%B3n sociedad y museos. El caso del Museo Arqueol%C3%B3gico del %C3%A1rea fundacional de Mendoza Argentina](https://www.academia.edu/3651710/Los_estudios_de_p%C3%ABlico_como_herramienta_para_analizar_la_relaci%C3%B3n_sociedad_y_museos._El_caso_del_Museo_Arqueol%C3%B3gico_del_%C3%A1rea_fundacional_de_Mendoza_Argentina) (consultado el 3 de marzo del 2017)

Ramos Lizana Manuel, De la crítica museológica a la museología crítica o ¿cómo evaluar los grandes eventos mediático-culturales?, en Beatriz Sanjuán Ballano (coord.) *Patrimonio cultural y medios de comunicación*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, pp. 108-117.

Reca María Marta, Estudio de público de museos: el aporte teórico-metodológico de la semiótica, *Revista del Museo de Arqueología y Etnografía*, São Paulo, n. 21, Brasil, 2011 p. 369-381.

Rey Patricia, Court María Florencia y Basile, Silvina, La experiencia de los visitantes en el Museo Interactivo Hangares, *1º Congreso Latinoamericano y II Congreso Nacional de Museos universitarios*, <https://docplayer.es/135950413-La-experiencia-de-los-visitantes-en-el-museo-interactivo-hangares.html> (consultado el 9 de julio del 2019)

Riaño Peio H., ICOM decide aplazar la nueva definición de museo, *El País*, 7 septiembre, 2019, https://elpais.com/cultura/2019/09/07/actualidad/1567856362_291943.html (consultado el 21 de septiembre de 2019)

Riquene Guerra Meibis, *Estrategia para el rescate del patrimonio documental de la familia Frank País García*, tesis de Especialista en Museología, Universidad de Oriente, Cuba, 2006.



- Robaina Pérez Ismary, *Aproximación a la Comunicación Externa y la Imagen Pública del Museo Nacional de Bellas Artes*, tesis de grado, Universidad de la Habana, Cuba, 2009.
- Rocha Pardo Ana María y Roldán Rueda Natalia, *Los museos y el arte de la seducción. Un recorrido para enamorarse de la cultura*, la tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, D.C 2008, <https://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/comunicacion/tesis36.pdf> (consultado 12 enero 2017)
- Rodríguez Ávila Lorchon Evans, *El accionar revolucionario del teniente coronel Rosendo valiente: un estudio desde la colección atesorada en el museo Casa Natal Antonio Maceo*, tesis de Especialista en Museología, Universidad de Oriente, Cuba, 2011.
- Rodríguez Ortega Nuria, Patrimonio cultural y medios de comunicación. De la transmisión a la mediación. En Acceso, comprensión y apreciación del patrimonio histórico-artístico: reflexiones y estrategias: el contexto museístico. Ayuntamiento de Málaga, Área de Cultura, Educación y Fiestas: Museo del Patrimonio Municipal, 2008. p. 56-77. https://repositorio.iaph.es/bitstream/11532/326971/1/Sanju%C3%A1n%2C%20Beatriz_Museo%20de%20Patrimonio%20Municipal%20de%20M%C3%A1laga.pdf (Consultado el 12 de enero 2015)
- Rodríguez Sánchez Keilyn, Estudios de visitantes a museos, *Revista Electrónica "Actualidades Investigativas en Educación"*, vol. 11, núm. 2, Universidad de Costa Rica San Pedro de Montes de Oca, 2011, p. 1-37, <http://www.redalyc.org/pdf/447/44720020009.pdf> (consultado 10 enero 2016)
- Rosas Mantecón, Ana, Barreras entre los museos y sus públicos en la Ciudad de México, *Culturales* vol. III, núm. 5, enero-junio de 2007, p. 79-104. <https://www.redalyc.org/pdf/694/69430504.pdf> (consultado el 5 de enero 2016)
- Rotter Julian B., Método de fresas incompletas, en Anderson y Anderson, *Técnicas Proyectivas del diagnóstico psicológico*, Madrid, Editorial: RIALP, 1978



- Sánchez Zorrilla Manuel, Las fuentes en la investigación jurídica, Derecho y cambio social Año 11, N°. 37, 2014, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4750987> (consultado 3 de febrero 2020)
- Santa cruz Pacheco, Ana, *Propuesta museológica: sala 30 de noviembre*, tesis de Especialista en Museología, Universidad de Oriente, Cuba, 2003.
- Sanz de La Tajada, Luis Ángel, *Integración de la identidad y la imagen de la empresa. Desarrollo conceptual y aplicación práctica*. Editorial ESIC, Madrid, 1994.
- Sarduy Gómez Lianet, *El coleccionismo de objetos históricos del Museo Provincial Ignacio Agramonte.1944-1958*, tesis de grado, Universidad de Camagüey, Cuba, 2017.
- Schmilchuk Graciela, Públicos de museos, agentes de consumo y sujetos de experiencia, *Alteridades*, vol. 22, no. 44, México, 2012, pp. 23-40, <https://www.redalyc.org/pdf/747/74728323008.pdf> (consultado el 3 de febrero del 2016)
- Schmilchuk Graciela, Ventura y desventuras de los estudios de público, *Porto Arte*, vol. 11, no. 20, Porto Alegre Brasil, 2000, p. 77-104.
- Schmilchuk, Graciela, *El público del muralismo como creador de significados, en Signos. El arte y la Investigación*, Anuario de investigación, Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública, México, 1987.
- Serge Moscovici y Miles Hewstone, De la ciencia al sentido común. En: Moscovici, S (comp.) Psicología social II. Pensamiento y vida social Psicología social y problemas sociales, Paidós, Barcelona, pp. 679-710.
- Suárez Loo Vivian Susana, *Las huellas de los naturalistas: un enfoque museológico en el Museo de Historia Natural 'Tomás Romay' de Santiago de Cuba*, tesis de Especialista en Museología, Universidad de Oriente, Cuba, 2008.
- Sunkel Guillermo, Una mirada otra. La cultura desde el consumo, en *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2002.



<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100916030805/26sunkel.pdf>

(consultado el 5 de marzo del 2016)

Tamayo Téllez Migdalia, *Consumo cultural y artes plásticas en Guantánamo (1990-2005). Bases para un análisis sociológico*, tesis de doctorado, Universidad de Oriente, Cuba, 2012.

Tarde Gabriel, *La opinión y la multitud*, Taurus, Madrid, 1986.

Thurn Hans Peter, *Sociología de las artes plástica. Estado y perspectivas de la investigación*, en A. Silberman y R. Kónig (eds) *Los artistas y la sociedad*, Alfa, Barcelona, 1983.

Tiburcio Sánchez Elena, *El Museo y sus Públicos. Estudio de los Visitantes Reales y Potenciales de los Museos en la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Análisis Previo a los Estudios de Público de los Museos de Marrakech*, tesis de doctorado, Universidad de Murcia, 2015.
<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/48390/1/Tesis%20Doctoral%20Elena%20Tiburcio%20S%C3%A1nchez.pdf> (consultado 4 febrero 2017)

Trelles Rodríguez, Irene (compiladora). *Comunicación Organizacional*. Facultad de Comunicación, La Habana, Cuba, 2001.

Urgell Plaza Ferran, *Manual de estudios de público de museos*, Ediciones Trea, España, 2014.

Vacas Trinidad y Giménez Cristina, *Las exposiciones temporales y el turismo cultural*, Periférica Internacional, *Revista para El Análisis de la Cultura y El Territorio*, no. 8, 2007, p. 63-87.
<https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/1101/937> (consultado el 13 de febrero del 2016)

Valdés Millán Ana Daelé, *Propuesta de estrategia para el sistema provincial de museos de Guantánamo, República de Cuba*, tesis de doctorado, Universidad Lusófona de Humanidades y Tecnologías, Lisboa, Portugal, 2018.

Valdés Sagüés Carmen, *La difusión, una función del museo*, *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, N°. 4, 2008, p. 64-75,
<http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:864e98ce-9d20-4d25-bf6b->



[eb43fb9503b2/desde-difusion-funcion-museo-c-valdes.pdf](#) (consultado el 5 de marzo 2016)

Vázquez Sarriá Yarsisleidy, *Definición de Competencias Profesionales para el trabajo en el Museo Municipal de Cumanayagua*, tesis de grado, Universidad de Cienfuegos, Cuba, 2013.

Vigo Arbolay Tania Arahi, *Propuesta de acciones socioculturales para una gestión ambiental en el Museo Histórico Naval de Cienfuegos*, tesis de grado, Universidad de Cienfuegos, Cuba, 2014.

Villaseñor Alonso Isabel, El valor intrínseco del patrimonio cultural ¿una noción aún vigente?, Intervención: Revista de Conservación, Restauración y Museología, n. 3, 2011. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4947395> (Consultado 12 de enero 2015)

Viñuela Borraz Sergio, *Conocer, Comprender, Mejorar. Estudio de público en el Museo de León*, tesis de Máster, Universidad de Murcia, 2011. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/30087/1/VI%C3%91UELA%2C%20S.%20Conocer%2C%20comprender%2C%20mejorar.%20Estudio%20de%20p%C3%BAblico%20en%20el%20Museo%20de%20Le%C3%B3n.pdf> (consultado 4 febrero 2016)

Wadsworth Barry J., *Teoría de Piaget del desarrollo cognoscitivo y afectivo*, Editorial Diana, México, 1992.

Wirth Louis, Urbanismo como forma de vida, en Mario Bassols, Roberto Donoso, Alejandra Massolo, y Alejandro Méndez (comp), *Antología de Sociología urbana*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.





Ilustración 26. Fachada del Edificio Arte Cubano. Foto: Tomada de bellasartes.co.cu.



7

Anexos

Anexo 1: Estrategia de comunicación del MNBA



ESTRATEGIA DE COMUNICACIÓN

*Son las conductas
sistemáticas, coherentes y sinérgicas -y no las esporádicas, por muy espectaculares
que estas sean- las que construyen el futuro y permiten la progresión de marcas,
empresas, políticos y artistas.*

Rafael Alberto Pérez



Introducción

La comunicación es, sin dudas, un elemento consustancial a la naturaleza humana y, por ende, lo es también a todas nuestras obras y proyectos. Múltiples son los espacios o ámbitos en los cuales esta se produce: interpersonal, grupal, comunitario, mediático, organizacional, entre otros, aunque no resulta descabellado afirmar que todos ellos se entremezclan una y otra vez, se configuran y reconfiguran continuamente, para dar lugar a un fenómeno complejo, atravesado por un sinfín de mediaciones.

La gestión de la comunicación en la organización, tanto hacia lo interno como a lo externo, ha de erigirse como la tarea fundamental de toda Dirección de Comunicación, pues, una adecuada gestión en este sentido debe conducir al cumplimiento de los objetivos y metas institucionales.

En materia de comunicación organizacional la institución debe asumir una visión y proyección estratégica, de manera que se minimicen la improvisación y la espontaneidad en el trabajo. Se trata de pautar por dónde deben ir los derroteros, en aras de unificar el discurso, lograr proyectar una imagen coherente con la identidad institucional, fortalecer los valores y la cultura organizacional, así como avizorar el futuro, de modo que sea posible detectar con anticipación posibles amenazas u oportunidades provenientes del entorno.

Objetivos generales:

- Gestionar los procesos comunicativos que tienen lugar en la institución, ya sea hacia su interior o en relación con los públicos externos.
- Posicionar en el público general el MNBA como centro cultural para el disfrute de diferentes manifestaciones artísticas.
- Fortalecer la autoimagen de los trabajadores del MNBA y su sentido de pertenencia por la institución.

Objetivos específicos:

- Promover e informar sobre todo el quehacer cultural gestado desde la institución (exposiciones, eventos, conciertos, presentaciones de libros y otros).
- Pautar y desarrollar un discurso institucional coherente.
- Conquistar y mantener visibilidad en los medios de comunicación masiva.
- Diagnosticar el estado de la comunicación interna en la organización.

Objetivos estratégicos:

- Implementar la estrategia de comunicación.
- Evaluar el proceso de implementación de la estrategia de comunicación.

Segmentación y caracterización del público externo.

Público general: Esta clasificación contempla a los visitantes potenciales de nuestra institución, de modo que en él se incluyen todas las personas que habitan en la ciudad o se encuentran de tránsito por ella. Se segmenta en diferentes tipologías, teniendo en cuenta los grupos etarios (niños, adolescentes, jóvenes, adultos), la nacionalidad (cubanos o extranjeros), así como cualquier otra



variante más específica, de acuerdo con la actividad en cuestión (estas acotaciones deben realizarse para cada evento).

Artistas e intelectuales: Creadores cuyas obras se encuentran en la colección permanente del Museo, así como artistas jóvenes en ascenso. Personalidades de la cultura cubana vinculados con la institución.

Prensa: Directivos de los medios de comunicación, periodistas, productores y demás profesionales del gremio que posibilitan la presencia del Museo en los medios de comunicación, ya sea a través de programas radiales y televisivos o de trabajos periodísticos.

Proveedores: Personas e instituciones que proveen a la institución de insumos y servicios necesarios para el cumplimiento de su misión social.

Instituciones culturales: Aquellas instituciones relacionadas con el sector de la cultura cuya misión social se encuentra cercana a la labor que realiza el Museo: galerías, centros de superación, universidades, bibliotecas, museos, entre otros.

Comunidad: Instituciones y personas naturales que viven en las inmediaciones del Museo. El trabajo con este público debe estar encaminado a mantener relaciones de cooperación y convivencia armoniosa.

Mensajes: Se privilegiarán las ideas del Museo como:

- Centro cultural para el disfrute de diversas manifestaciones artísticas.
- Espacio donde tienen cabida diferentes segmentos de público (niños, adolescentes, jóvenes, intelectuales, estudiantes, profesores, etc.)
- Centro de producción científica.

Acciones de comunicación para el público externo.

Publicidad:

- Inserción de imágenes de la colección permanente en las cajas de fósforos para su comercialización.
- Inserción de imágenes de la colección permanente en las tarjetas prepagadas *Propia*.
- Spots en la televisión (general del Museo, por cada exposición transitoria y por cada evento).
- Inserción de anuncios en revistas especializadas de arte (Cartelera Artex).
- Producción y presentación de documental sobre las memorias del año del Centenario.
- Actualización de la página Web institucional.

Promoción:

- Diseño, edición y distribución de catálogos de exposiciones transitorias y salas permanentes.
- Diseño y distribución de:
 - almanaques de pared y bolsillo
 - plegable institucional



- carteleras bimensuales
- Boletín electrónico La Ventana Abierta (frecuencia quincenal).
- Participación en la feria FITUR, España, como parte de la delegación cubana.

Relaciones Públicas:

- Organización de conferencias de prensa bimensuales.
- Atención personalizada a visitantes ilustres.
- Atención personalizada a la prensa.
- Invitaciones personalizadas a las actividades del Museo.
- Invitaciones a las actividades programadas en el Museo a través de la lista de distribución Ventana Abierta.
- Actualización del mailing list institucional con los públicos de interés para el Museo.
- Distribución de soportes promocionales entre el público meta.
- Envío de postales de felicitación por fechas relevantes (fin de año, día de las madres, día de los padres).

Acciones de comunicación para público interno.

Relaciones Públicas:

- Información sobre las actividades que se desarrollan en el Museo a través de diversos canales (correo electrónico, Sindicato, carteles en lugares estratégicos como el reloj donde se marcan entrada y salida, etc.)
- Envío de felicitación personalizada a los trabajadores en su cumpleaños.
- Envío de felicitación por fechas relevantes (día del trabajador de la cultura, día de las madres, día de los padres, día internacional de los trabajadores, fin de año, entre otros).
- Invitación especial a conciertos ofrecidos en el Teatro del Museo para los trabajadores destacados.
- Diseño de diplomas de felicitación para los trabajadores destacados (coordinado con el Sindicato).
- Distribución de soportes promocionales del Museo.
- Gestión de entradas para espectáculos desarrollados en diferentes teatros de la ciudad.

Estrategia de medios.

Prensa plana: Se desarrollará un trabajo sistemático con los periodistas de prensa plana, proporcionándoles la información necesaria para la confección de carteleras culturales, noticias, artículos de opinión y reportajes. (*Granma, Juventud Rebelde, Trabajadores, Tribuna de La Habana, Bohemia.*)



Televisión:

Programa	Perfil	Frecuencia/horario	Canal	Inserción del MNBA	Público Meta
Mediodía en TV	Programa informativo de la cartelera de la Televisión. Se hacen entrevistas para promocionar actividades de diversa índole, con predominio para las culturales.	De lunes a sábado/ 12:15 p.m.-1:00 p.m.	Cubavisión	Promoción de actividades por: Cintillo del programa Entrevistas	Amas de casa. Público general.
De tarde en Casa	Revista de variedades en la cual se promocionan actividades diversas y de orden cultural	De Lunes a Viernes/ 5:00-6:00 p.m.	Canal Educativo II	Promoción de actividades	Amas de casa. Público general.
Tengo algo que decirte	Revista de variedades	De Lunes a Viernes	Canal Educativo	Promoción de actividades	Adolescentes y jóvenes
Diálogo Abierto	Programa de temáticas variadas. Cada emisión versa sobre un tópico específico, con un panel de especialistas que debaten en torno a él.	Lunes/ 8:30 p.m.	Canal Educativo	Promoción de Eventos	Público general.
Sistema Informativo	Sistema de información	Todos los días	Todos los canales	Coberturas a las actividades culturales que ofrece el Museo	Público general.



Como me lo contaron ahí va	Histórico	Jueves/ 8:30 p.m.	Canal Habana	Promoción de las fechas históricas relevantes del Museo	Público general en la capital
Donde va La Habana	Informativo cultural		Canal Habana	Promoción de actividades y eventos	Público general en la capital
Sitio del Arte	Especializado en temática cultural				
Hola Habana	Revista variada, con secciones de cartelera cultural	De lunes a viernes/ 4:00-5:00 p.m.	Canal Habana	Promoción de actividades y eventos	Público general en la capital
Buenos días	Revista Informativa con secciones para culturales	De lunes a sábado/ 6:30- 8:00 a.m.		Promoción de actividades y eventos y coberturas a las actividades culturales que ofrece el Museo	Público general
23 y M	Programa cultural	Sábados/ 6:30-8:00 p.m.	Tele Rebelde	Promoción de actividades y eventos	Público general
Este Día	Histórico			Promoción de las fechas históricas relevantes del Museo	Público general

Radio:

Del Arte Eterno	Especializado	Viernes	CMBF	Sección fija del Museo	Público general
Hoy	Revista variada	Lunes a Viernes	Radio Habana Cuba	Promoción de actividades y eventos	Público general
A buena hora	Revista cultural	Lunes a viernes		Promoción de actividades y eventos	Público general



Carteleros de las emisoras CMBF, Habana Radio y Radio Reloj.	Promoción	Lunes a domingo		Promoción de actividades y eventos	Público general
--	-----------	-----------------	--	------------------------------------	-----------------

Otros

Se utilizarán otros medios digitales que han ido ganando espacios en la esfera de la comunicación institucional. Tal es el caso de Facebook, los blogs, las listas de distribución y la Intranet del Museo.

Facebook: Se publicarán informaciones sobre las diferentes actividades organizadas en la institución: exposiciones, conciertos, visitas de personalidades, eventos, entre otros. Constituye una canal de comunicación eficaz para acceder tanto a los jóvenes, entre quienes este sitio ha ganado gran popularidad, como a las personas residentes en el extranjero. Se actualizará periódicamente.

Blogs: Se publicarán anuncios en diferentes espacios de la blogosfera nacional, fundamentalmente en aquellos de corte cultural.

Listas de distribución: Se utilizará la lista del Museo “Ventana Abierta” como uno de los canales habituales para la distribución de las informaciones. En la misma se encuentran suscritos cerca de 2000 personas, entre las que destacan artistas, personalidades de la cultura cubana y público en general. Asimismo, ocasionalmente, en los casos en que se estime conveniente, se utilizará la lista Kewelta, a la cual tienen acceso miles de jóvenes en la ciudad.



Anexo 2: Entrevista a la directora del Departamento de Servicios Educativos (DSE)

Entrevista a Yamir Macías

Cargo que ocupa: jefa del Departamento de Servicios Educativos.

Fecha: miércoles 23 de septiembre 2015

Lugar: Departamento de Servicios Educativos (DSE).

Hora: 14:30

Preguntas:

1: ¿A qué público específico está dirigida la labor del Departamento de Servicios Educativos?

Yamir Macías: La labor del Departamento parte de la política de Museo Educador, que tiene como centro de su atención al público y se dirige fundamentalmente al público infantil, tanto el que se acerca al Museo como el que está en las instituciones primarias. Además, realizamos actividades para niños con desventaja social y sus familias, otro de los públicos con los que trabajamos son los adultos mayores. Realizamos exposiciones itinerantes, charlas en las escuelas y otros centros. También llevamos a cabo los recorridos especializados por las exposiciones del Museo e implementamos cursos de posgrados.

2: ¿En qué consiste el trabajo con los niños específicamente?

Yamir Macías: Las actividades más relevantes que realizamos en el año son los Talleres Temáticos de Creación para niños y adolescentes, con una frecuencia de tres veces al año, pueden matricular libremente todos los niños interesados; las edades



hasta ahora siempre han sido entre seis y quince años, pero en su mayoría son niños que no llegan a los 14 años. También se han realizado talleres para personas con discapacidades motoras y psicofísicas. Los talleres generalmente se realizan con la presencia de artistas invitados. Los niños, a partir de una temática determinada, pueden desarrollar su creatividad utilizando no solo la pintura si no otros materiales que los ayuden a expresar sus ideas. Amplían sus conocimientos sobre la apreciación del arte lo que va en beneficio de su autoestima.

3: ¿Qué instrumentos utilizan en el DSE para conocer el nivel de satisfacción de los públicos participantes en los talleres?

Yamir Macías: Para conocer las opiniones de los niños y adolescentes participantes en los talleres el Departamento aplica encuestas a los niños y a veces también a los padres, donde se les pregunta sobre los motivos que tienen para participar y la frecuencia con que lo han hecho, además nos preocupamos por conocer los temas que les interesaría trabajar en próximos talleres y algunas sugerencias para hacer mejor nuestra labor educativa.

4: ¿El DSE contempla alguna vía para dar a conocer su labor educativa?

Yamir Macías: La labor del Departamento se conoce a través de los trabajos investigativos que realizamos desde este espacio educativo y más recientemente la I Bienal de Museo y Comunidad, celebrada en octubre del año 2013 cuando el Museo Nacional de Bellas Artes cumplía su centenario, fue un escenario donde el Departamento pudo compartir algunos de sus resultados con especialistas homólogos tanto del país como con otros de fuera de las fronteras nacionales.



Anexo 3: Entrevista a la directora del Departamento de Colecciones y Curaduría

Entrevista a Niurka Fanego

Cargo que ocupa: jefa del Departamento de Colecciones y Curadores.

Fecha: miércoles 13 de diciembre 2017

Lugar: Despacho de la entrevistada.

Hora: 15:30

Preguntas:

1: ¿Cuál es el tiempo establecido por el Departamento de Curadores para una muestra expositiva temporal?

Niurka Fanego: En el Museo Nacional hemos tenido años con muchas exposiciones, de una expo por mes, es demasiado. También se han realizado de seis meses y es demasiado. La opinión es que debe ser una expo de tres meses, teniendo en cuenta que es un Museo no una galería de arte; que dé tiempo a reponerse entre una y otra. Desde hace dos años bajo la dirección actual estamos trabajando con un promedio de una expo cada dos meses en dos salas en Arte Cubano, dos salas de Arte Universal y el patio central dedicado a las creaciones de artistas jóvenes, que es un espacio más. Hay otro espacio que el Museo tiene reservado para las exposiciones cada dos años, es la Bienal de la Habana, este es el Museo más apegado a dicho evento. Cuando hay Bienal el Museo cierra un mes antes y se programan las exposiciones que tengan relación con el eje temático de la Bienal.



2: ¿Qué criterios tiene en cuenta el Departamento para incluir en el Plan de exposiciones del año un tema o un artista que se convertirá luego en exposición?

Niurka Fanego: Los planes de exposiciones no son iguales, pero si hay líneas coincidentes. Hay fechas que se deben celebrar, no somos un museo de efemérides, pero hay fechas que no pasan por alto, en el 2013 se celebró el centenario del Museo. Hechos relacionados con instituciones y personalidades vinculadas con el Museo como es la Academia de San Alejandro.

El plan de exposiciones tratamos de que combine exposiciones, temáticas, colectivas, personales. Con dos años de antelación ya se comienzan a comentar las exposiciones que podrían ser. Los curadores hacen propuestas de artistas que nunca o poco se le ha realizado exposiciones en el museo. También se invitan a artistas cubanos que viven en el exterior. Se trata de exponer tanto la creación artística vigente como el tesoro del Museo. Los premios de artes plásticas son exposiciones que tienen derecho a exponer en el Museo al año siguiente. Además, se hacen expo con curadores externos al Museo, deben presentar un currículum, la propuesta de proyecto, una proyección económica y un dossier de imágenes.

3: ¿Cómo tiene concebido el Departamento de Curadores la inclusión de artistas jóvenes en sus propuestas?

Niurka Fanego: En el Departamento se ha recibido propuestas de coleccionar artistas desde que son estudiantes, pero luego cuando se van del país, por ejemplo, es difícil seguirles el rastro y obtener las obras. El coleccionismo es hasta nuestros días la manera de mantener actualizada la colección del Museo, se han invitado a artistas jóvenes a participar en muestras colectivas para dejar ver lo que se está



produciendo y, con mucho cuidado, se ha invitado a formar parte de la colección del Museo. La obra nueva que se invita se acuerda con el artista lo que se va a exponer.

4: ¿Qué experiencias se desea facilitar al público con las exposiciones temporales?

Niurka Fanego: Promover un conocimiento y una sensibilidad hacia el arte, dar a conocer el papel que tiene la institución en el coleccionismo, los procesos de restauración y la responsabilidad de ser el Museo con la colección más amplia de arte cubano que existe hasta el momento.

5: ¿Cree que la exposición del artista Luis Gómez fue diferente a la manera en que trabaja el Museo normalmente las exposiciones?

Niurka Fanego: El artista Luis Gómez tiene una trayectoria consolidada dentro de la plástica cubana. Su exposición nos trasquiló, en el sentido de que el catálogo, por ejemplo, estuvo en cinco idiomas y ninguno en español, era un propósito del artista, pero el Museo tiene un compromiso con el público. No tenía carteles, era también un propósito del artista, pero hay una función didáctica del Museo. Yo creo que se debe dialogar y negociar con el artista.

6: ¿Cree usted que el patrimonio plástico de la nación ya está realizado y es sólo cuestión de mantenerlo o se crea constantemente y le corresponde al Museo seleccionar lo que puede formar parte del patrimonio artístico de la nación?

Niurka Fanego: Seguiremos incentivando a la creación de los artistas jóvenes, siguiéndolos, involucrándolos, escribiendo sobre ellos.

7: ¿Qué opinión le merece la relación exposición – comunicación dentro del espacio museístico?



Niurka Fanego: Toda exposición demanda de una buena comunicación. Aunque todos somos comunicadores, el especialista en comunicación es el encargado de comunicar, no solo el día de la exposición, hacer invitaciones, antes de cerrar la expo, programar un conversatorio sobre el tema.

8: ¿En qué medida el Departamento de Curadores tiene en cuenta las opiniones y necesidades de los públicos jóvenes para realizar las exposiciones temporales?

Niurka Fanego: Se pone un libro de opinión en el espacio de las exposiciones para saber los criterios de las personas que la visitan y por los comentarios se agradece mucho los temas y las maneras en que se hacen las exposiciones. En estos momentos, el Museo está pidiendo al Departamento de Comunicación que se realice un estudio de públicos.



Anexo 4: Entrevista a artista de exposición

Entrevista a Luis Gómez

Cargo que ocupa: Es artista de la plástica cubana. Profesor de la Facultad

Artes Visuales de la Universidad de las Artes.

Fecha: martes 7 de febrero 2017

Lugar: Facultad de Artes Visuales. Universidad de las Artes.

Hora: 13:00pm.

Preguntas:

1: ¿Qué opinión le merece la relación que establece el Museo Nacional con sus públicos?

Luis Gómez: Depende de la institución en que tú hagas la exposición así es el público, pero en el caso del Museo, yo creo que el público del Museo es más amplio porque el Museo es quien trafica o quien institucionaliza lo que es el arte. Cualquier cosa que tú pongas en el Museo se va a entender como arte. Pero yo creo que el arte contemporáneo es un arte dirigido a los entendidos del arte. Si tú no sabes de Historia del Arte no vas a entender el arte contemporáneo, sucede igual que si eres un ingeniero, si tú no sabes de ingeniería no vas a entender que quiso hacer el ingeniero al poner tal tema. Por muchos años nosotros hemos hecho obras que han sido específicamente para el mundo del arte. No creo que exista ese populismo que todo el mundo entiende el arte o que puede ser entendido por todo el mundo. En primera el arte no es universal, el arte es local, y se hace universal de acuerdo con los poderes que influyan en su tráfico. Eso es lo que yo pienso respecto al entendimiento con el



público. Generalmente los museos lo que hacen es que ponen unas cartelas explicando la obra del artista para los públicos que no son entendidos y que quieran tener un momento de esparcimiento en el lugar, etc. Hay muchas teorías, que si el arte debe ser para todos, que el arte es para el pueblo, nada de eso ha funcionado.

2: ¿Cómo llega su exposición al Museo y cuáles fueron las pautas generales que marcaron la obra en su conjunto?

Luis Gómez: Mi exposición en particular tiene mucho que ver con la obra que he hecho hasta ahora que termina con esta exposición y no es que termine, sino que la última muestra ha sido con esta exposición, tiene que ver con los micropoderes que de alguna manera rigen o funcionan en el arte, o sea, quienes son los que deciden que es arte y cómo lo deciden, de qué manera. Esta exposición no tiene curaduría porque fue una invitación directamente del director del Museo, quien propuso mi nombre al Museo y todos los curadores estuvieron de acuerdo. Yo tengo una relación con ese Museo hace más de veinticinco años, tienen obras mías del 1991 o del 1989 más o menos, pero el Museo no se ha preocupado por mi trabajo, de hecho, los curadores no conocen mi trabajo, ni les importa mi trabajo, por eso yo les dije que no quería curador, que el curador iba a ser yo. La exposición no es una burla, porque yo creo que la burla o la ironía en el arte no es suficiente, es más bien una risa cínica acerca de lo que sucede en el arte.

Algunas obras son bastante explícitas como la del *'Manual de la conspiración'*, pero todas las obras de alguna manera tienen que ver con ese sentido de cómo funcionan los poderes. Yo creo que como la sociedad cubana está cambiando, el arte que es la lumbrera de la sociedad, como el adelantado, también ha cambiado. El arte ya no se mide ni por maestría, ni por eficacia de tu obra, ni por talento; se mide por



relaciones sociales. Y esas relaciones sociales ya han llegado a todas las instituciones. La exposición comenzó siendo una réplica a una crítica que me hicieron de la última exposición que hice en el *Centro de Desarrollo de las artes visuales*, aquella exposición tenía una alfombra que narraba un hecho de censura y salió una crítica que decía que yo era muy críptico.

Yo creo que las nuevas maneras de censurar primero parten del silencio, o sea no nombrar, y luego parten del 'no te entiendo' y así sucesivamente van escalando hasta que ya te prohíbo. Yo creo que en realidad hay una lectura que es con el arte local, que mucha gente del arte local va a entender. Hay un acuerdo tácito en el arte, donde no nos enfrentamos al arte, no decimos estas cosas que suceden, hablamos de política, de sociedad, de todo lo que esté fuera del círculo del arte, y yo creo que el arte cubano, y el arte de cualquier país ha duplicado, ha copiado el mismo sistema político que rige el lugar, eso mismo ha hecho el arte, hay poderes, hay gente que decide qué y qué no, hay muchas cosas que a mí me interesa hablar en mi exposición que eran de este tipo. Y también relacionado con el Museo como un ente de poder, como el tesorero de la cultura, es el que barniza cualquier acción extrema en el arte, te la barniza. Y la otra obra 'Y qué puedo hacer ahora que todo es posible', es un llamado de atención a los propios artistas de que nosotros somos trabajadores, y que una exposición por ejemplo como la que yo hice en el Museo debe ser remunerada, porque ahí yo invertí dinero, etc. No es sencillamente que porque el Museo sea el Museo ya yo voy a hacer la exposición. El artista hace cosas gratis en pos de ser promovido y al final sigue estando en el mismo lugar. Los dos videos encontrados, uno de los videos habla de cómo otras gentes se han convertido en un poder igual



que el museo. Se han convertido en gente que te manipula. Ahí están todas esas cosas o las que pude conseguir y de eso va la exposición.



Anexo 5: La encuesta y su tabulación

Encuesta

El Museo Nacional de Bellas Artes y la Universidad de las Artes realizan un estudio enfocado en la relación exposición-público. Su colaboración es necesaria para el logro de los objetivos propuestos, por lo que es importante responda con total franqueza este cuestionario, lo que agradecemos por adelantado.

Edad: ____ Nivel de escolaridad: ____ Profesión: ____ Ocupación: ____

1- ¿Por qué vía conoció de la exposición?

Radio ____ Un amigo/a ____ El trabajo ____ sitio web ____ Invitación del artista ____

Televisión ____ Un familiar ____ La escuela ____ Otras: ____

2- ¿Qué le motivó visitar la exposición?

Asuntos profesionales ____ El tema tratado ____ Entretenimiento ____ Responsabilidad laboral ____

La carrera que estudio ____ El artista ____ Investigación ____ Interés cultural ____ Otras: ____

3- ¿Con qué frecuencia suele visitar exposiciones en el Edificio de Arte Cubano del MNBA?

Siempre ____ Pocas veces ____ Nunca ____

a) ¿Por qué?

4- Marque con una X la opción que se acerque a su experiencia.

A) La visita a la exposición satisfizo mis expectativas porque:

a) Amplié mis conocimientos sobre el tema ____ b) Mostró otra/s lectura/s sobre el tema ____

c) Ha sido novedoso el tratamiento del tema ____ d) Me recordó experiencias personales ____

e) Rescata zonas del patrimonio artístico que han sido olvidadas ____

f) Me acercó al patrimonio artístico de la nación ____

g) Otras ____

B) La visita a la exposición no satisfizo mis expectativas porque:

a) Es lo mismo que ya yo conocía del tema ____ b) Nada me ha sorprendido ____

c) Tiene pocos atractivos ____ d) Tiene poca relación con el patrimonio cultural ____



5- ¿Considera que se debe tener algún conocimiento previo sobre arte para poder asistir a una exposición?

Sí__ No__

6- ¿Cuál es su nivel de satisfacción en relación con los siguientes indicadores? (Marque con una X su respuesta)

- a) Soportes comunicativos de apoyo: Muy satisfecho__ Satisfecho __ Insatisfecho__
- b) Vínculo de la exposición con el patrimonio artístico cubano: Muy satisfecho__ Satisfecho __ Insatisfecho__
- c) Atención recibida por parte de la institución: Muy satisfecho__ Satisfecho__ Insatisfecho__
- d) Relación de la institución con el público joven: Muy satisfecho__ Satisfecho __ Insatisfecho__

7- ¿Con qué conceptos o expresiones asocia el Edificio de Arte Cubano del MNBA y el Patrimonio artístico cubano?

Edificio de Arte Cubano del MNBA

Patrimonio artístico cubano

8- ¿Cómo valora la experiencia de visitar una exposición en el Edificio de Arte Cubano del MNBA?

- a) Divertida__ b) Aprendizaje__ c) Disfrute__ d) Proximidad al patrimonio artístico__ e) Actualidad artística__ f) Puedo compartir con amigos__ g) Me satisface espiritualmente__ h) Conozco más del patrimonio cultural cubano __ i) Otros__

9- ¿Qué significa para usted el patrimonio artístico cubano?

Tabulación de las encuestas realizadas a los jóvenes en las exposiciones.

Exposiciones:

Expo # 1: 'Ji, ji, ji, apóstrofe'

Expo # 4: 'Colección de Archivo'



Expo # 2: 'Juego de Ángeles'

Expo # 5: 'Sin máscaras. Arte Afrocubano Contemporáneo'.

Expo # 3: 'Varda/Cuba/Cine'

Expo # 6: 'La Gran Espiral. Cincuenta años del Salón de Mayo de 1967'

Expo # 7: 'La mirada inédita; Dibujo y Gráfica de los años veinte y treinta'

Expo # 8: 'Palimpsesto'

Variables sociodemográficas:

Variable sociodemográfica # 1: Edad

Variable sociodemográfica # 2: Nivel de escolaridad

Variable sociodemográfica # 3: Profesión

Variable sociodemográfica # 4: Ocupación

Total de jóvenes encuestados en cada exposición.

Jóvenes encuestados	Expo # 1	Expo # 2	Expo # 3	Expo # 4	Expo # 5	Expo # 6	Expo # 7	Expo # 8
1257	130	64	125	230	260	180	63	205

Variable sociodemográfica N.º 1: Edad

Indicadores: Rango de 20-24

Rango de 25-30

Cantidad de jóvenes encuestados por exposición, según los dos rangos de edades.

Rango de edades	Expo # 1	Expo # 2	Expo # 3	Expo # 4	Expo # 5	Expo # 6	Expo # 7	Expo # 8	Total	% 1257
20-24	45	20	30	90	100	50	10	85	430	34,2



25-30	85	44	95	140	160	130	53	120	827	65,8
--------------	----	----	----	-----	-----	-----	----	-----	-----	------

Cantidad de jóvenes encuestados por exposición según edades.

Edades	Expo # 1	Expo # 2	Expo # 3	Expo # 4	Expo # 5	Expo # 6	Expo # 7	Expo # 8	# jóvenes	% 1257
20 años	1	1	3	11	10	3	1	10	40	3,2
21 años	2	3	5	18	15	8	2	15	68	5,4
22 años	10	4	4	19	20	10	2	18	87	6,9
23 años	12	5	6	20	25	12	2	20	102	8,1
24 años	20	7	12	22	30	17	3	22	133	10,6
25 años	5	3	7	17	15	13	4	15	79	6,3
26 años	10	5	12	20	20	15	6	18	106	8,4
27 años	8	6	16	22	26	18	7	20	123	9,8
28 años	13	7	18	26	30	24	9	22	149	11,9
29 años	24	10	18	27	32	27	12	22	172	13,7
30 años	25	13	24	28	37	33	15	23	198	15,8

Variable sociodemográfica N.º 2: Nivel de escolaridad

Indicadores: Estudiante, Bachiller, Técnico medio, Nivel medio (artistas de nivel medio) y Universitario

Cantidad de jóvenes encuestados por exposición según el nivel de escolaridad.

Nivel de escolaridad	Expo # 1	Expo # 2	Expo # 3	Expo # 4	Expo # 5	Expo # 6	Expo # 7	Expo # 8	Número de jóvenes	% 1257
Estudiante	35	12	18	48	45	21	3	43	225	17,9 %
Bachiller	5	3					4		12	1 %
Técnico medio		13			51		7		71	5,6 %



Nivel medio	10	13	31	72	65	57	22	97	367	29,2 %
Universitario	80	23	76	110	99	102	27	65	582	46,3 %

Variable sociodemográfica N.º 3: Profesión

Indicadores: Estudiante universitario, Artista plástico, Historia del arte, Historia, Periodista, Comunicación social, Bachiller, Técnico en bibliotecología, Técnico medio en informática, Técnico medio en educación infantil, Técnico medio en farmacia, Restauración, Arquitectura, Actriz, Actor, Médico, Músico, Psicología, Filología, Sociología, Técnico medio en enfermería, Técnico medio en economía, Técnico medio en construcción, Técnico medio en optometría, Técnico medio en laboratorio clínico, Odontología, Abogado, Diseñador.

Cantidad de jóvenes encuestados por exposición según la Profesión

Profesión	Expo # 1	Expo # 2	Expo # 3	Expo # 4	Expo # 5	Expo # 6	Expo # 7	Expo # 8	# Jóvenes	% 1257
Estudiante universitario	35	12	18	48	45	21	3	43	225	17,9
Artista	25	18	41	102	80	81	32	117	491	39,1
Historia			4			5		2	11	0,9
Historia del arte	35	14	24	21	30	48	15	25	212	16,9
Periodista	13	4	18	15	15	10		8	83	6,6
Comunicación social	22		10	5	5	2	2	2	48	3,8
Bachiller	5	3					4		12	1
Técnico en bibliotecología		3			9		4		16	1,3
Técnico medio en informática		5			13		3		21	1,7
Técnico medio en educación infantil		3			6				9	0,7
Técnico medio en farmacia		2			4				6	0,5



Restauración			8	2	4				14	1,1
Arquitectura			2		3			2	7	0,6
Actriz				2					2	0,2
Actor				10					10	0,8
Médico				6	7	3			16	1,3
Músico				7					7	0,6
Psicología				4	5	4			13	1
Filología				5				3	8	0,6
Sociología				3	7	6			16	1,3
Técnico medio en enfermería					5				5	0,4
Técnico medio en economía					4				4	0,3
Técnico medio en construcción					2				2	0,2
técnico medio en optometría					3				3	0,2
Técnico medio en laboratorio clínico					5				5	0,4
Odontología					4				4	0,3
Abogado					4				4	0,3
Diseño								3	3	0,2

Variable sociodemográfica N.º 4 Ocupación

Indicadores: Estudiante universitario, Artista, Comisario, Crítico de arte, Profesor universitario, Periodista, Camarógrafo, Fotógrafo, Especialista del Museo, Asistente de comunicación, Fotorreportero, Diseñador gráfico, Relaciones públicas, Editor, Sin ocupación, Bibliotecaria, Informático, Educadora infantil, Farmacéutica, Restaurador de obras de arte, Investigador, Arquitecta, Director de documentales, Actriz, Actor, Médico, Músico, Psicólogo, Enfermera, Bibliotecóloga, Económico, Constructor, Optometrista, Farmacéutica, Laboratorista, Odontóloga, Abogado.



Cantidad de jóvenes encuestados según ocupación.

Ocupación	Expo # 1	Expo # 2	Expo # 3	Expo # 4	Expo # 5	Expo # 6	Expo # 7	Expo # 8	# jóvenes	% 1257
Estudiante universitario	35	12	18	48	45	21	3	43	225	17,9
Artista	25	18	41	102	80	81	32	117	491	39,1
Comisario/a	15	5	7	7	8	10	5	5	62	4,9
Crítico/a de arte	6	4	4	4	5	5	2	4	34	2,7
Profesor / a universitario	14	3	13	15	17	39	5	19	125	9,9
Especialista del Museo	7		3	3	2	2	3	2	22	1,8
Periodista	5	2	10	9	8	5		5	44	3,5
Camarógrafo	2	1	6	2	2	1		1	15	1,2
Fotógrafo	5	1	10	2	2	2		1	23	1,8
Asistente de comunicación	3			2	3			1	9	0,7
Fotorreportero	3			2	3	2		1	11	0,9
Relaciones públicas	4								4	0,3
Diseñador/a gráfico	3						1	2	6	0,5
Editor	3			2			1	2	8	0,6
Sin ocupación	5	3					4		12	1
Bibliotecario		3			9		4		16	1,3



Informático/a		5			13		3		21	1,7
Educadora infantil		3			6				9	0,7
Farmacéutico/a/o		2			4				6	0,5
Restaurador/a de obras de arte		2	6	2	4				14	1,1
Investigador/a			2	1	9	5			17	1,4
Arquitecta/o			2		3			2	7	0,6
Director/a de documentales			3						3	0,2
Actriz				2					2	0,2
Actor				10					10	0,8
Médico				6	7	3			16	1,3
Músico				7					7	0,6
Psicólogo				4	3	4			11	0,9
Enfermera					5				5	0,4
Económico/a					4				4	0,3
Constructor					2				2	0,2
Optometrista					3				3	0,2
Laboratorista					5				5	0,4
Odontóloga/o					4				4	0,3
Abogado					4				4	0,3



Resumen de la pregunta N.º 1: ¿Por qué vía conoció de la exposición?

Vías por las que conocieron los jóvenes la exposición	Número de jóvenes	% 1257
La escuela	207	16,5
Un amigo	556	44,2
Un familiar	122	9,7
El trabajo	233	18,5
Invitado por el artista	101	8
La televisión	38	3

Resumen de la pregunta N.º: ¿Qué le motivó visitar la exposición?

Motivaciones para visitar la exposición	Número de jóvenes	% 1257
La carrera que estudio	188	15
El artista	237	18,9
Asuntos profesionales	350	27,8
Responsabilidad laboral	165	13,1
Interés cultural	108	8,6
El tema tratado	169	13,4
Investigación	40	3,2

Resumen de la pregunta N.º 3: ¿Con qué frecuencia suele visitar exposiciones en el Edificio de Arte Cubano del MNBA? ¿Por qué?

Frecuencias	Número de jóvenes	%
--------------------	--------------------------	----------



		1257
Siempre	762	60,6
Pocas veces	495	39,4
Respuestas frecuentes		
Siempre	<p>‘Las exposiciones del Museo siempre son interesantes’</p> <p>‘Visitar las muestras me ayudan en mi trabajo’</p> <p>‘Siempre las muestras representan lo mejor del arte cubano’</p> <p>‘Me interesa conocer más del arte cubano y las exposiciones me favorecen’</p> <p>‘De las exposiciones del Museo siempre se aprende’</p> <p>‘Visitar las muestras me ayuda en lo que estudio’</p> <p>‘Hay que acudir a los clásicos para comprender el arte cubano’</p> <p>‘Visitar las exposiciones del Museo es profundizar en el arte cubano’</p> <p>‘Hay que estar actualizado de lo mejor del arte cubano’</p> <p>‘Las exposiciones sacan a la luz parte del patrimonio cubano que no podemos ver de forma permanente’</p> <p>‘Todo el que se mueva en el mundo del arte en Cuba debe ver todo lo que se exponga en el Museo Nacional que es referente del arte en el país’</p> <p>‘El Museo Nacional es referente del arte y del patrimonio en Cuba’</p>	
Pocas veces	<p>‘No siempre me interesa lo que se expone’</p> <p>‘No tengo tiempo’</p> <p>‘Soy más de visitas galerías que el Museo’</p> <p>‘Porque solo asisto cuando me interesa la exposición’</p> <p>‘Solo asisto a una exposición cuando me interesa el artista o la obra’</p>	



Resumen de la pregunta N.º 4: Marque con una X la opción que se acerque a su experiencia. La visita a la exposición satisfizo mis expectativas porque:

Opciones marcadas	# jóvenes	% 1257
Amplié mis conocimientos sobre el tema	458	36,4
Me acercó al patrimonio artístico de la nación	175	13,9
Rescata zonas del patrimonio artístico que han sido olvidadas	247	19,6
Ha sido novedoso el tratamiento del tema	87	6,9
Mostró otras lecturas sobre el tema	205	16,3
Me recordó experiencias personales	85	6,8

Resumen de la pregunta N.º 5: ¿Considera que se debe tener algún conocimiento previo sobre arte para poder asistir a una exposición?

Respuesta	Número de jóvenes	% 1257
Sí	1015	80,7 %
No	242	19,3 %

Resumen de la pregunta N.º 6: ¿Cuál es su nivel de satisfacción en relación con los siguientes indicadores? (Marque con una X su respuesta)

Nivel de satisfacción respecto a los indicadores	Número de jóvenes	% 1257
Soportes comunicativos de apoyo		
Muy satisfecho	904	71,9
Satisfecho	300	23,9
Insatisfecho	53	4,2
Vínculo de la exposición con el patrimonio artístico cubano		
Muy satisfecho	1197	95,2



Satisfecho	39	3,1
Insatisfecho	21	1,7
Atención recibida por parte de la institución		
Muy satisfecho	1217	96,8
Satisfecho	40	3,2
Insatisfecho	0	
Relación de la institución con el público joven		
Muy satisfecho	703	55,9
Satisfecho	385	30,6
Insatisfecho	169	13,4

Resumen de la pregunta N.º 7: ¿Con qué conceptos o expresiones asocia al Edificio de Arte Cubano del MNBA y al Patrimonio artístico cubano?

Conceptos y expresiones más frecuentes en relación con Edificio de Arte Cubano	Número de jóvenes	% 1257
‘Patrimonio artístico de la nación’	655	52,1
‘Lo mejor del arte cubano’ ‘Excelencia y profesionalidad artística’	117	14,1
‘Tradición en las artes plásticas’	52	4,1
‘Identidad’	115	9,1
‘Responsabilidad con el patrimonio artístico cubano’	53	4,2
‘Compromiso con el arte’	39	3,1
Conceptos y expresiones más frecuentes en relación con Patrimonio artístico cubano		
‘Edificio de Arte Cubano del MNBA’	630	50,1
‘Arte cubano con alto valor estético’ ‘El mejor y más auténtico arte cubano’	165	13,1



‘Nacionalidad cubana’	62	4,9
‘Identidad’	125	9,9
‘Tradición artística’	39	3,1
‘Orgullo del arte cubano’	93	7,4
Conceptos y expresiones comunes en ambas nociones: Patrimonio artístico cubano y Edificio de Arte Cubano		
‘Arte cubano con alto valor estético’ ‘El mejor y más auténtico arte cubano’ ‘Excelencia y profesionalidad artística’	282	22,4
‘Identidad’	240	19,1
‘Tradición’	91	7,2

Resumen de la pregunta N.º 8 ¿Cómo valora la experiencia de visitar una exposición en el Edificio de Arte Cubano del MNBA?

Valoración de la experiencia de visitar una exposición	Número de jóvenes	% 1257
Proximidad al patrimonio artístico	483	38,4
Aprendizaje	353	28,1
Puedo compartir con amigos	110	8,8
Conozco más del patrimonio cultural cubano	122	9,7
Me satisface espiritualmente	92	7,3
actualidad artística	97	7,7

Resumen de la pregunta N.º 9: ¿Qué significa para usted el patrimonio artístico cubano?

Significaciones mencionadas más frecuentes	Número de jóvenes	% 1257
“Lo que nos une en materia de arte y al mismo tiempo nos diferencia de otros”; “Identidad”		



	459	36,5 %
‘Lo mejor de la plástica cubana’ “El arte cubano más auténtico” ‘Arete cubano genuino’ ‘Arte cubano legítimo’ ‘Obras de arte con alto valor estético’	245	19,5 %
‘Esencia de la nacionalidad cubana a través de obras de arte’	133	10,6 %
‘Un referente artístico al que siempre debemos acudir’ ‘Inspiración’	30	2,4 %
‘El cimiento de la plástica cubana’ ‘Punto de partida para continuar creando’	43	3,4 %
‘El orgullo del arte cubano’	69	5,5 %





TÍTULO DE LA TESIS: LA REPRESENTACIÓN SOCIAL DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO EN EL PÚBLICO JOVEN CUBANO DE LAS EXPOSICIONES TEMPORALES DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE CUBA. PROPUESTA DE UN PLAN DE ACCIONES.

DOCTORANDO/A: NATALIE PAZ VARGAS

INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

La tesis doctoral presentada por D^a. Natalie Paz Vargas cumple con todos los requisitos exigidos para su defensa y presenta un importante avance en el conocimiento, aplicando una metodología que abarca tanto aspectos museológicos y sociológicos como de recepción de la obra artística, con el fin de identificar el perfil del público joven asistente a las exposiciones objeto de estudio y explicar la representación social del patrimonio artístico en el mismo, para proponer un plan de acciones tendente a mejorar la gestión de la política cultural del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

Algunos de los aspectos abordados en la tesis doctoral se han dado a conocer a la comunidad científica a través de publicaciones, entre las que destacan: “Los museos y sus públicos: un estudio en el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba (MBA)”, *Cuadernos de Sociomuseología*, v. 59, n. 15 (2020), pp. 119-137; “La educación de los públicos jóvenes en el Museo Nacional de Bellas Artes”, *Edusos. Universidad de Guantánamo*, de próxima aparición en vol. 70, n° 20; y “Otros aportes de la sociología al campo museológico: representación del patrimonio artístico en el público joven del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba”, aceptado para su publicación en la *Revista de Museología*, de la Asociación Española de Museólogos.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 30 de septiembre de 2020

MORENO
CUADRO
FERNANDO

Firmado digitalmente
por MORENO
CUADRO FERNANDO
- 30412993R
Fecha: 2020.09.30
11:31:18 +02'00'

Firma del/de los director/es.